STUDII EMINESCOLOGICE

9

Volumul *Studii eminescologice* este publicația anuală
a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an, cuprinzând lucrările susținute la Simpozionul Național **„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizație”**, care se desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei Viziteu, director al Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu, şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la Facultatea de Litere a Universității „Al. I. Cuza” Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

9

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2007

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM" SRL

ROMÂNIA, 400133 CLUJ-NAPOCA, Piața Unirii 1/1
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@cluj.astral.ro

ISSN 1454-9115

Cuprins

Hermeneutică

Zoe Dumitrescu Buşulenga, exeget al germanităţii lui Eminescu

Viorica S. CONSTANTINESCU

Eminescu şi romantismul german a fost publicat în 1986 şi, cu toată invitaţia generoasă a autoarei de a se completa acest studiu de către alţi cunoscători ai operei poetului, nu putem semnala noi contribuţii în eminescologia comparată pe problema relaţiei romantismului germano-român. După studii de anvergură istorico-literară sau de analiză textuală, după aprecieri uneori intuitive în ce priveşte relaţia dintre poetul naţional şi poeţii universali, relaţia originalitate/influenţă, după disputa poet naţional/poet universal, poet romantic/postromantic, comparatistul de excepţie care a fost Zoe Dumitrescu Buşulenga, cunoscătoare în profunzime atât a operei eminesciene, cât şi a literaturii germane, publica o carte foarte densă, documentată, fără aprecieri riscante şi pe cât posibil fără a prelua locurile comune pe care le găsea în istoria literară anterioară.

O lectură recentă a studiului ne-a prilejuit unele observaţii din perspectiva istoriografică mai nouă, privind contextuarea europeană a poetului. După opinia noastră, Eminescu este cel mai interesant caz ce poate fi discutat atunci când avem în vedere raportul cultură centrală/cultură periferică.

De la început menţionăm faptul că, atunci când evaluăm o operă în această perspectivă, nu avem în vedere criterii axiologice. Aceasta şi pentru că istoria poeziei europene şi universale ne obligă să privim obiectiv, fără idei preconcepute, fenomenul artistic. Altfel, fără să exagerăm, ar trebui să ni se pară că neoclasicismul (latin sau francez) este o fază a retardării clasicismului grec, sau că poezia neoplatonică franceză

din secolul al XVI-lea nu ar fi decât o creație de periferie spațială şi temporală, față de cea dolcestilnuovistă. Dar cine ar accepta că şi centrul poetic al poeziei trubadurilor n-ar fi tocmai Sudul Franței, ci că el s-ar afla în centrele de poezie arabă transferate de la Bagdad şi Damasc în Europa secolului al IX-lea? Nu, nu putem accepta aşa ceva. Şi atunci de ce să acceptăm că Eminescu n-a făcut decât, într-un târziu romantic, să preia teme şi motive din literatura germană şi să le retopească într-o creație personală genială, ci mult mai mult: a prelungit o tradiție poetică şi a potențat valențele profunzimilor ascunse ale unei culturi care refuză să ne accepte în teritoriul ei. Dacă nu am văzut nicio similitudine între războaiele dintre romani şi gali pe de o parte, şi cele între romani şi daci, dacă ni se pare ridicol să-l comparăm pe Decebal cu Vercingetorix, de ce ar fi trebuit să ne salveze Europa de complexele noastre etnice şi culturale?

Dacă Eminescu n-ar fi provenit din Nordul (germanizat în parte) al Moldovei, dacă n-ar fi crescut în duhul limbii germane (familia vorbea germana), dacă n-ar fi făcut şcoala la Cernăuți, dacă nu ar fi studiat la Viena şi Berlin şi dacă n-ar fi fost educat în valorile literaturii germane, ar mai fi fost el ce-a fost – el şi noi, adoratorii şi detractorii lui de azi? Tot ce s-a scris până la el nu confirmă în niciun fel că Eminescu ar fi avut precursori calitativi în poezia românească. Au existat acumulări cantitative, dar saltul de la național la universal nu-l putea face altul decât el.

Şi dacă nu s-ar fi produs prea târziu intrarea poetului în marea literatură, dacă marile literaturi n-ar fi privit cu condescendență ceea ce au produs micile literaturi, dacă n-ar fi fost ochiul snob al acelor compatrioți ai poetului care, temători că n-ar fi la modă, s-au ferit să treacă peste prejudecata „ultimul" nu doar ca timp, ci şi ca valoare, poate că sunetul poeziei româneşti în concertul civilizației occidentale ar fi fost acela al cornului, lirei, alături de tobele şi alămurile celorlalți, care ar lega tradiția istoriei literare europene de la est la vest, şi nu doar de la vest la est.

Sigur că s-au produs exagerări penibile, dar săracul – chiar şi cel din cultură – e totdeauna penibil şi nedorit la ma-

rile case. În spaţiul românesc, Eminescu a realizat „marea trecere” de la poezia micilor teme neoromantice şi a marilor teme ale paşoptiştilor la poezia adâncurilor, a nuanţelor şi a farmecului sfânt, pe care greu l-am putea traduce şi azi din română în… română.

Ca personalitate poetică, Eminescu îmi pare cel mai aproape de Dante. Ca şi poetul italian, a creat într-un dulce stil nou, al limbii populare şi culte, o poezie încifrată filosofic, o „Vita Nuova”, în care propulsarea spre sublimul speculaţiei filosofice o găsim şi în cea mai „cântată” romanţă: „Tu trebuia să te cuprinzi / De acel farmec sfânt / Şi noaptea candele s-aprinzi / Iubirii pe pământ”. Cine îşi mai bate capul să descifreze şi să contextualizeze aceste fals cunoscute versuri din *Pe lângă plopii fără soţ*, poezie transformată în romanţă funebră, cântată de alămuri?

Revenind la germanitatea abisală a poetului, recitind studiul amintit, am ajuns la concluzia că poetul a sintetizat ades Şcoala de la Jena cu gruparea de la Heidelberg. Îi regăsim în poezia sa pe Jean Paul Richter, Clemens Bruntano, Achim von Arnim, Adalbert von Chamisso, Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff, şi mai puţin (sau deloc) pe cunoscutul Georg Fr. Creuzer, la nivelul structurii tematico-mitico a operei poetului, alături de Novalis, Höderlin.

Toţi participanţii la această grupare proveneau din tradiţia lui Herder, erau patrioţi şi medievalişti, culegători ai poeziei populare, îşi revendicau calitatea de barzi, rapsozi, trubaduri (Eminescu scria şi el – „Eu sunt trubadurul […] / Lira, sufletul din mine”).

Motive precum cele ale pădurii, nopţii, magului şi călugărului le regăsim la o altă personalitate de fundal a şcolii de la Heidelberg, anume Joseph Görres. Prefaţa la volumul său, *Die teutschen Volkbüchern* din 1807, este o alegorie prin care se impune motivul „cornului fermecat”. În această culegere de cărţi populare de pretutindeni, Görres susţine că natura şi omul vechi păstrează urmele revelaţiei lor prime, adevăruri pe care trebuie să le căutăm în ceaţa Orientului. Aşa să ne explicăm călătoria alegorică a lui Eminescu în Orientul Şeherazadei? Şi *Egipetul*?

În *Der Knaben Wunderhorn* („Cornul fermecat al băiatului”), Clemens Buntano oferea poeziei europene modelele liedurilor, a acelor poezii scurte în care cuvintele păreau a fi rostite ca şi notele muzicii. Şi nu este „muzica poeziei eminesciene” un loc comun al exegezelor, comentariilor, referatelor de doctorat, comunicărilor ştiinţifice?

Poezia are avantajul de a fi „dezmărginită” (termenul îi aparţine lui Zoe Dumitrescu Buşulenga). Aşa trebuie să interpretăm această filiaţie între poetul român şi mai vârstnicii săi precursori germani, gruparea de la Heidelberg. Gândurile fertile (din cine ştie ce mit, text filosofic, vers, propoziţie) transmise de poezia germană, de la Goethe şi Schiller, la „ultimii romantici germani”, Lenau, Heine (de altfel, primele studii, după Eminescu, pe aceştia ultimii, la care a fost afiliat şi poetul, au cu totul altă anvergură), au scăpărat genial, „împlinind în infinitul joc al minţii poetului o funcţiune de reală necesitate constitutivă”, scrie Zoe Dumitrescu Buşulenga.

Influenţă, prelucrare, preluare, ce mai interesează când, în spaţiul „dezmărginit” al poeziei universale a apărut, spre sfârşitul unei epoci intense şi grave a creaţiei europene, o personalitate mai mare decât modelele lui şi, de ce nu, mai detaşată de amănunte şi mai liberă, ce „cade în sus”, o personalitate care a produs marea cotitură în spiritualitatea românească, de la frivolitatea neoromantică la „dorul de luceferi”.

Résumé

Jugé par sa relation avec la poésie allemande, Eminescu représente un cas typique du débat entre le centre et la périphérie dans l’art. L’étude, riche en suggestions, publiée par le chercheur comparatiste Zoe Dumitrescu Buşulenga, offre des éléments pour une nouvelle évaluation du poète germanophile. Eminescu marque le passage d’une poésie frivole à une poésie grave – la poésie des grands thèmes et grands sentiments; c’est ce que le fragment dédié à l’Ecole de Heidelberg, inclus dans l’étude appelée *Eminescu şi literatura germană*, nous démontre.

Eminescologia dintr-o perspectivă hermeneutică actualizată

Lucia CIFOR

Într-un articol mai vechi[1], găseam potrivit a face o succintă (dar nu şi completă) clasificare a exegezei consacrate sub numele de *eminescologie*[2], din perspectiva hermeneuticii concepute ca o teorie generală a interpretării. Identificam pe atunci trei mari categorii, cu precizarea că o asemenea clasificare nu putea să epuizeze, desigur, larga paletă de abordări din domeniu. În linii mari, categoriile identificate erau: *eminescologia comparativ-culturală*, dezvoltată cu preponderență în perioada interbelică, *eminescologia de inspirație structuralistă* şi *eminescologia de inspirație hermeneutică*. Ultimele două s-au remarcat cu deosebire (prin evoluții paralele) în perioada postbelică, dar nu lipsesc nici din alte perioade.

Ulterior, ne-am gîndit că este obligatoriu de avut în vedere şi o altă categorie de studii eminescologice, cea aparținînd tinerei generații de eminescologi, generația *poststructuralistă şi postmodernă*. Ca şi eminescologii din celelalte categorii, eminescologii din această ultimă categorie sînt heterogeni prin ținută şi consistență ştiințifică. Ei au în comun mai degrabă trăsăturile unui orizont comun de lectură şi de interpretare. Iată de ce unele dintre trăsăturile postmodernismului literar,

---

[1] Cf. Lucia Cifor, *Note pe marginea unor cărți de hermeneutica sensului,* publicat în *Studii eminescologice*, VI, Cluj-Napoca, Clusium, 2004, p. 231 ş.u.

[2] Termen intraductibil (cf. Ioana Bot, *Obiectul „singular" al eminescologiei*, în „Dilemateca", nr. 9/2007) şi într-o oarecare măsură rebarbativ, dar inevitabil şi de altfel productiv într-o serie paradigmatică specifică limbii române, în care se întîlnesc şi alți termeni derivați, în acelaşi mod, de la un nume propriu important (cf. „dostoievskologie", „puşkinologie" ş.a.).

precum scriitura calofilă şi (cîteodată) autoreflexivă, suspendarea judecăţilor de valoare generată de un scepticism filosofic şi estetic generalizat, analizele excesiv imanentiste sau mult prea larg contextualizate etc. sînt de găsit în eminescologia tînără[3]. Caracteristica principală a acestei generaţii de eminescologi este scriitura ca modalitate esenţială de înnoire a interpretării. În contextul eminescologiei tinere mai ales, o veche teză barthesiană capătă greutate. Este vorba despre teza potrivit căreia *citim nu doar pentru a înţelege, ci pentru a produce un text*. Interpretarea se susţine prin ea însăşi ori mai bine zis prin textul în care se obiectivează. Faptul are drept consecinţă dublarea problematicii interpretării cu o problematică a scrierii creatoare. Se produce astfel, poate pentru prima oară în studiile literare româneşti, ieşirea de sub presiunea monopolară a dictatului operei (al autorului), în favoarea cultivării creativităţii libere. Exerciţiul hermeneutic nu mai înseamnă urmarea plină de atenţie şi de obedienţă a sensurilor sau intenţiei operei, autorului etc. Cititorul postmodern al operei lui Eminescu (ca şi al oricărui tip de text) nu mai vrea să fie victima sau supusul nici unui tip de *intentio auctoris* sau *intentio operis*, alegîndu-se pe el însuşi în spaţiul unei decisive *intentio lectoris*[4]. Interpretarea nu mai are aceleaşi mize. Ea nu mai urmăreşte identificarea şi reconstituirea cu atenţie a unor sensuri presupus garantate de textualitatea concretă. Miza devine alta: (re)construirea unor sensuri, trecînd prin decon-

---

[3] Ne referim în special la *eminescologia studenţească*, aproape instituţionalizată prin numeroasele volume de lucrări ştiinţifice „Caietele Eminescu" sau „Studii eminesciene", publicate cu prilejul celor peste 30 de ediţii ale Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu" de la Iaşi, manifestare coordonată de prof. Dumitru Irimia, însă susţinută de profesori şi studenţi de la facultăţile de litere din toată ţara, la care s-au alăturat, după 1989, profesori şi studenţi de la facultăţile de litere din Republica Moldova sau din Ucraina. Dacă se ţine cont de faptul că mulţi dintre eminescologii tineri de astăzi s-au afirmat în acest domeniu încă de pe băncile facultăţii, în cadrul respectivului colocviu, relevanţa eminescologiei studenţeşti devine incontestabilă.

[4] Termenii traduc trei tipuri de organizare a lecturii şi interpretării, în viziunea lui Umberto Eco. Cf. *Limitele interpretării*, traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă, Constanţa, Editura Pontica, 1996.

strucția textului auctorial, în spațiul securizant al unui text nou, *cel care se scrie*, textul cu adevărat *recuperator*. Despre bunele şi relele acestui nou mod de a face eminescologie s-ar putea spune multe, dar ce ni se pare extrem de important este faptul că o sursă a iconoclasmelor generate de mitul *Eminescu – poet național* îşi află originea şi în acest nou orizont de interpretare, propriu vîrstei postmoderne, lucru îndeobşte ignorat.

În eminescologia postmodernă dar şi apăsat *poststructuralistă*, ba chiar *anti-structuralistă*, se situează şi cercetările cu un pronunțat caracter interdisciplinar, fixate îndeosebi pe sociologia şi psihologia literaturii, pe antropologie culturală, pe ştiințele imaginarului, şi mai puțin pe ceea ce altădată era specific disciplinelor interesate în mod tradițional de arta cuvîntului (estetica şi poeticile dezvoltate din aceasta, stilistica, lexicografia poetică etc.). Multe dintre aceste discipline moderne de studiere a textului, a stilului sau a lexicului îşi datorează începuturile – aşa cum se ştie – unor cercetări de pionierat dezvoltate în spațiul eminescologiei. Se pot cita aici studiile inspirate de diferite tipuri de stilistică (de la D. Caracostea la G. Tohăneanu, D. Irimia, Felicia Giurgiu ş.a.), cele inspirate de diverse poetici (de la poetica filosofică şi hermeneutică, cazul Ioanei Em. Petrescu, la poetica elementelor, Elena Tacciu, şi alții), ca să nu mai vorbim de cercetările de lexicografie poetică (de la Tudor Vianu şi colaboratorii, la Rodica Marian şi Felicia Şerban[5], D. Irimia şi colaboratorii[6]). Nu ştim în ce măsură noile sinteze interdisciplinare care inspiră studiile eminescologice au puterea să se impună sau nu ca mode şi modele epistemologice în cercetarea literară de

---

[5] Cf. Rodica Marian, Felicia Şerban, *Dicționarul* Luceafărului *eminescian şi textul integral al poemului)*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2000.

[6] Cf. *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțe,* coordonator Dumitru Irimia: *Concordanțele poeziilor antume*, vol. I-II (Memorialul Ipoteşti, 2002), *Concordanțele poeziilor postume*, vol. I-IV (Editura Universității „Al. I. Cuza" Iaşi, 2006); *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. I. Arte*, coordonator: Dumitru Irimia, autori: D. Irimia, Lucia Cifor, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Irina Andone, Cristina Florescu, Valeriu P. Stancu ş.a., Editura Universității „Al. I. Cuza", Iaşi, 2005.

astăzi şi de mîine. În ce ne priveşte, credem că mai degrabă nu se va întîmpla acest lucru din motive pe care nu le discutăm aici. Şi totuşi, în noua situaţie creată nu doar de eminescologie, ci de unele dintre cercetările literare inspirate de ştiinţele (de ultimă oră) ale imaginarului, de antropologie, asociate cu diferite tipuri de hermeneutică, se ridică întrebarea: cîtă importanţă mai prezintă literatura *in se* şi nu doar ca tezaur de documente ori sursă, fie ea şi privilegiată, de informaţii pentru disciplinele cu un pronunţat caracter antropologic şi larg cultural? Nu cumva sîntem astăzi în situaţia de a ne interesa de literatură din cu totul alte motive decît pentru literatura însăşi? Încă Schleiermacher arăta, la vremea sa (1768-1834), că există trei nivele de interes suscitat de hermeneutică, de care se leagă evoluţia ei ca ştiinţă: *interesul istoric* (interes pentru lucrurile, faptele etc., despre care se poate afla pe baza interpretării textelor), *interesul artistic* sau de *gust*, interes nutrit de un număr mult mai mic de oameni, adică doar de aceia care sînt captaţi de arta cuvîntului („expunerea prin limbaj fascinează”, spunea Schleiermacher) şi *interesul speculativ*, *metafizic* şi/sau *religios*, pe care hermeneutul german îl privilegia, ca fiind cel mai important. El chiar spunea că „dacă ar dispărea interesul religios, ar fi pierdut şi cel hermeneutic”[7]. Structuralismul şi o bună parte a investigaţiilor pozitivist-imanentiste din domeniul eminescologiei au răspuns interesului pur literar, pe care l-au şi intensificat un timp, ajungîndu-se până la apariţia unui veritabil alexandrinism, de natură să trezească repulsii şi suspiciuni. Postmodernitatea – pe latura ei pozitivă, dincolo de iconoclaşti şi iconoduli – favorizează în special interesul istoric şi sociologic, dar şi interesul pur speculativ. Miza interesului speculativ nu mai este una pur metafizică sau religioasă, ci se prezintă ca interes pentru creativitatea poetică, creaţie *în* şi *prin* limbaj, nu atît de dragul literaturii, cît de dragul scrierii, al scriiturii transformate în practică de creaţie. Altfel spus, în noul context creat, literatura nu mai interesează pentru ea

[7] Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Hermeneutica*, traducere, prefaţă şi note de N. Rîmbu, Iaşi, Polirom, 2001.

însăşi, în schimb interesează utilizarea practicilor ei în alte tipuri de scriitură.

Credem că o investigaţie serioasă a tradiţiei eminescologice, care să implice toate determinaţiile ei istorice şi culturale, nu poate fi sarcina *criticii literare* afară de cazul cînd prin critică am înţelege *critica criticii.* Critica literară (sau ce se mai înţelege astăzi prin această formulă), în cazul operei lui Mihai Eminescu, nu poate fi decît tautologică. În acest sens se situează şi opiniile formulate recent de Marius Chivu şi Ioana Bot[8], conform cărora studiile eminesciene de tipul *author-oriented* ar trebui abandonate, în favoarea unor studii *concept-oriented*, axate pe dezvoltarea şi exersarea unor metode, concepte critice fecunde etc.: „Problema majoră a eminescologiei rezidă în conservarea unei atitudini şi a unui interes ştiinţific învechite, interbelice, de vechi lansonism recoafat. Mă refer la faptul că studiile «despre Eminescu» sînt, cel mai adesea, *author-oriented* (se ocupă de Eminescu, de opera lui, nu de anumite probleme interesante pentru poetică, istorie literară, stilistică etc., pentru care Eminescu ar fi un exemplu interesant, alături de altele), în loc să fie *problem-oriented* sau, şi mai bine, *concept-oriented*. Ce aduc ele nou în dezbaterea generală, în mişcarea ideilor? De obicei, nimic. Ele ne spun în concluzie ceea ce ştiam deja, anume că Eminescu e un scriitor mare. Sînt autiste, monologice şi destinate incomprehensiunii la un nivel realmente de performanţă a specialităţii”[9].

Cu opinia exprimată de Marius Chivu în privinţa tipului de studii adecvate cercetării *de astăzi* a operei lui Eminescu sîntem în mare măsură de acord, dar nu acelaşi lucru îl putem spune despre privirea retrospectivă aruncată de critic asupra unui secol şi mai bine de eminescologie. După Marius Chivu, ar exista *trei mari momente ale receptării critice* a lui Eminescu. Un prim moment este reprezentat de articolul lui Maiorescu din 1898 şi prima ediţie de poezii scoasă de critic

---

[8] A se vedea şi Marius Chivu, Mitul lui Eminescu, contemporanul nostru, Dilemateca , nr. 9/februarie 2007 şi Ioana Bot, Obiectul „singular” al eminescologiei, în *ibidem*.

[9] Marius Chivu, *art.cit*.

un an mai tîrziu. Al doilea moment este delimitat, pe de o parte, de studiile lui Tudor Vianu (1930) şi G. Călinescu (1932, 1934), editarea poeziilor postume de către Perpessicius (1943 ş.u.) şi, pe de altă parte, de exegeza lui Ion Negoiţescu (publicată abia în 1968). Foarte surprinzător din punctul nostru de vedere, cel de-al treilea moment al receptării critice ar fi reprezentat – în opinia lui Marius Chivu – de numărul 265 al revistei „Dilema" din 1998! Explicaţia alegerii acestui al treilea moment este ea însăşi surprinzătoare, pentru că afirmaţia pe care o conţine nu se referă de fapt la conţinutul de fond al materialelor din numărul cu pricina, ci mai degrabă la consecinţele acestor articole, traduse prin ample dezbateri de toate tipurile: „consider *al treilea moment important al receptării lui Eminescu* nr.265/1998 al *Dilemei*, în care s-au încercat, pentru prima şi singura dată cu un asemenea impact, deconstrucţia cultului personalităţii poetului şi a prejudecăţilor din imaginarul colectiv, rediscutarea mitului literar, reevaluarea şi revitalizarea spiritului critic, precum şi o indirectă invitaţie la relectură"[10]. Personal, nu credem convingătoare o asemenea periodizare, făcută după criterii impresioniste, pînă la urmă, dacă nu cumva fixată în memorie de tradiţia de manual a predării lui Eminescu.

În deceniile din urmă, mai ales după puternicul şi mediatizatul *Caz Eminescu* creat în jurul nr. 265/1998 din „Dilema"[11], dar şi în mod independent de acesta, cîţiva critici şi istorici literari s-au arătat preocupaţi de ceea ce s-ar putea numi tradiţia istorică a eminescologiei româneşti. De exemplu, I. Oprişan şi Teodor Vârgolici s-au arătat interesaţi de restaurarea şi tezaurizarea întregului corpus exegetic[12], dintr-o perspectivă diacronică şi, implicit, *critică*. Din păcate, problemele au apărut chiar de la primul volum al *Corpusului receptării critice a*

---

[10] *Ibidem*.

[11] Cf. „Dilema", nr.265/1998, Bucureşti.

[12] Cf. *Corpusul receptării critice a operei lui Mihai Eminescu*, ediţie realizată de I. Oprişan şi Teodor Vârgolici, din care au apărut deja trei volume cuprinzînd materiale din secolul al XIX-lea (lista nu este exhaustivă), volume apărute la Saeculum I.O., în 2002, şi alte 5 volume cu studii, articole etc. din primii ani ai secolului al XX-lea, volume apărute în 2004 şi 2005.

operei lui Mihai Eminescu. Acest prim volum (din 2002) conține un *Cuvînt înainte* – intitulat nepotrivit (dacă nu cumva bombastic) *Trepte spre nemurire*! –, dar nu şi un *studiu critic* care să prefațeze ediția monumentală preconizată. În *Cuvîntul înainte* sînt oferite doar cîteva indicații privind structura ediției, selectarea textelor, stabilirea lor, aparatul critic etc. Nu lipseşte promisiunea unui studiu critic, amînat pentru mai tîrziu, eventual, ca un volum final, care să încununeze ediția. Promisul studiu critic, lăsat ca sarcină pentru încheierea ediției, devine din ce în ce mai incert odată cu temerea lui I. Oprişan, exprimată în prefața celui de-al patrulea volum (publicat în 2004), cu privire la ducerea la bun sfîrşit a ediției de către aceiaşi autori care au început-o. Extraordinarul efort documentar şi munca filologică depuse în publicarea celor 8 volume (după ştiința şi informațiile noastre) din *Corpusul receptării critice a operei lui Mihai Eminescu* sînt cu totul remarcabile, creînd mari oportunități pentru o cercetare a eminescologiei fundamentată pe principii ştiințifice ferme şi unitare. E păcat că autorii ediției nu au formulat, pentru ei înşişi dar şi pentru uzul altora, măcar o parte din aceste principii.

Fixîndu-se pe ceea ce reprezintă poetul „*în conştiința critică*”, cu deosebire în perioada postcomunistă, considerată perioada *eminescologiei libere*, eliberată de presiunile şi cenzura ideologiei comuniste, istoricul şi criticul Constantin Cubleşan a publicat, în ultimii treisprezece ani, mai multe volume pe această temă[13]. Din păcate, şi de această dată, nu avem de a face cu un sistem coerent şi unitar de evaluare a ceea ce s-a scris despre Eminescu (în ultimele trei decenii cu deosebire), ci mai degrabă cu culegeri de recenzii, cronici de întîmpinare, utile fără îndoială, dar fără mare relevanță din unghiul epistemologiei.

Examenul *sine ira et studio* al eminescologiei de ieri şi de astăzi – veritabilă tradiție exegetică şi ştiințifică în cultura

---

[13] Cf. Constantin Cubleşan: *Eminescu în conştiința critică*, 1994; *Eminescu în perspectivă critică*, 1997; *Eminescu în orizontul criticii*, 2000; *Eminescu în oglinzile criticii*, 2001; *Eminescu în universalitate*, 2002; *Eminescu în reprezentări critice*, 2003; *Eminescu în privirile criticii*, 2005.

română – solicită o abordare mai matură, modelată şi controlată din punct de vedere epistemologic. Evaluarea unui atît de consistent şi inegal ca relief (ştiinţific, stilistic) continent exegetic este imposibil de conceput în afara unei platforme teoretice mai presus de orice discuţie, în măsură să ofere criteriile cele mai pertinente şi relevante de analiză. Această platformă poate fi identificată – din unghiuri diferite de interes – în *antropologia culturală* (şi *literară*), ca şi în *hermeneutică*. Pe teritoriul antropologiei culturale, începutul a fost făcut deja, prin studiile (din ultimul deceniu) cu privire la *mitul cultural* Eminescu[14].

O teorie generală a interpretării precum hermeneutica ar putea furniza elementele epistemologice necesare pentru o cercetare temeinică a ştiinţificităţii eminescologiei. Evaluările din această ultimă perspectivă mai degrabă nu există[15], deşi eforturi de reconsiderare a corpusului exegetic nu au lipsit. Iată motivul pentru care revenim, în paginile de faţă, cu o suită de sugestii privind un posibil proiect de cercetare cu tema *Eminescologia dintr-o perspectivă hermeneutică actualizată.* Miza principală a acestui proiect ar fi identificarea şi descrierea principalelor *modele hermeneutice din eminescologie*, ştiut fiind faptul că *eminescologia* a reprezentat multă vreme (se poate studia şi cît timp) *spaţiul privilegiat de apariţie şi de dezvoltare* a gîndirii critice, a stilisticii, poeticii, lexicografiei (poetice) etc., şi nu doar solul germinativ al unor modele de lectură. Cuceririle din toate aceste domenii, chiar dacă desfăşurate pe terenul eminescologiei, au devenit importante mai ales dincolo de aceasta[16], în ştiinţele teoretice amintite, iar aceste lucruri au fost prea puţin studiate.

O investigare sistematică a eminescologiei din perspectivă hermeneutică ar trebui să pornească de la ceea ce Gadamer numea „istoricitatea comprehensiunii", care reclamă

---

[14] A se vedea mai ales Ioana Bot, *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, dar şi alte studii, în „*Mihai Eminescu, poet naţional român*". *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, Cluj-Napoca , Editura Dacia, 2003.

[15] Poate că singura excepţie notabilă ar fi George Munteanu, *Eminescu şi eminescianismul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987.

[16] A se vedea şi Marius Chivu, *art.cit.*, Ioana Bot, *art.cit.*, în *ibidem*.

după sine evocarea, întotdeauna contextualizată, a tipurilor de înțelegere (şi de interpretare) de care a avut parte opera poetului, de la apariția şi consacrarea sa (proces destul de complex, după cum se ştie) şi pînă în zilele noastre. Enorma cantitate de materiale, studii, articole etc., aparținînd eminescologiei, nu ar putea fi abordată decît în cadrul unui amplu proiect de cercetare, printr-o muncă de echipă, în care să fie implicați specialişti din diferite domenii de interes (de la filologia şi istoria textelor, critică şi istorie literară, stilistică şi poetică, la antropologie, hermeneutică, literatură comparată etc.). Intervalul mare de timp pe care se întinde exegeza eminesciană constituie un argument în plus pentru relevanța cercetării, care creşte pe spații istorice mai mari. La intervalul de timp suficient de larg se asociază şi multiplele orizonturi culturale, *id est*, hermeneutice, traversate de această operă, orizonturi care au marcat receptarea şi interpretarea. În cadrul acestor orizonturi se au în vedere şi intensele şi rapidele schimbări survenite în dezvoltarea literaturii, dar şi consecințele schimbărilor epistemologice din ştiințele culturii, precum şi acțiunea pozitivă sau negativă a factorilor ideologici şi/sau chiar politici care au modelat receptarea lui Eminescu în anumite perioade de timp. Dintr-o perspectivă fundamentată din unghiul hermeneuticii ori din acela al antropologiei culturale, efectele acestor schimbări şi influențele de tot felul ale factorilor extraliterari ar putea fi apreciate la justa lor valoare, în mod pertinent, eliminînd pe cît posibil evaluările conjuncturale, idiosincraziile sau aprecierile fanteziste.

Résumé

Les nombreuses études consacrées à l'œuvre d'Eminescu depuis longtemps (plus d'un siècle) ont constitué une tradition exégétique substantielle et très riche. À notre avis, il faut que cette tradition exégétique soit considérée pas en soi-même, mais d'un certain regard épistémologique. La conclusion de cette étude est que deux sciences surtout peuvent créer un contexte épistémologique propre à cette investigation: *l'herméneutique littéraire* d'une part, et *l'anthropologie culturelle* (*l'anthropologie littéraire* y compris) d'autre part.

Somnul îndrăgostiților – o ipoteză hermeneutică asupra sentimentului erotic în poezia lui Eminescu

Puiu IONIȚĂ

Prezența sau, mai bine-zis, omniprezența somnului în poezia lui Eminescu a fost comentată de critica literară cu o aplicare şi cu o pătrundere ce par să arunce în derizoriu orice încercare de revenire asupra acestui subiect. Călinescu, de pildă, remarcă importanța somnului în întregul operei şi subliniază legătura lui, până la suprapunere, cu erosul: „Structural romantică, opera lui Eminescu are două limite între care pendulează: sentimentul naşterii şi sentimentul morții. La mijloc, ca moment vital maxim, se află erotica lui (…). Toată existența cuprinsă între cele două coordonate are o mişcare somnolentă, şi când nu aparține de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puțin forma tipică a visului”[1]. Interesant este că în interpretarea lui Călinescu somnul nu apare ca un motiv între altele, ci ca element structurant, ca relație prin care se restabileşte armonia – între existență şi ființă, între imanență şi transcendență, între materie şi idealitate.

Chiar şi o privire mai puțin stăruitoare asupra poeziei eminesciene relevă raporturi de profunzime între motivul somnului şi tema iubirii, mai ales dacă iubirea este înțeleasă ca un concept mai cuprinzător ce include alături de *eros* ipostazele *philia* şi *agape*. Când e vorba de eros în sens strict, adică implicit de o atracție fizică, iubirea sfârşeşte, în mod cu totul surprinzător, în somn. Scenariul erotic decurge, de regulă,

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, vol. III, p. 187.

astfel: îndrăgostiții se așteaptă, sunt purtați de dor unul spre celălalt, se privesc fascinați, se îmbrățișează, își spun cuvinte dulci și în cele din urmă adorm fericiți. Apropierea lor este prezentată gradat – tensiunea crește, inimile bat cu putere, trupurile se caută și se lipesc precum jumătățile aceluiași întreg, pentru ca apoi să se abandoneze extazului hipnotic.

Faptul că motivul somnului apare cu o semnificație unitară încă din primele poezii, scrise înainte ca poetul să-și sistematizeze concepția în raport cu estetica romantică, indică o structură specifică și un mod romantic de a fi. În *O călărire în zori*, somnul apare nu ca element de atmosferă, ci ca factor determinant al întâlnirii îndrăgostiților: „O dalbă fecioară adoarme pe sânul / De-un june frumos”. Tânărul își dezmiardă iubita cu vorbe care dau sentimentului său proporții cosmice: „De-ai fi noapte,-aș fi lumină, / Blândă, lină, / Te-aș cuprinde c-un suspin; / Și în nunta de iubire, în unire, / Naște-am zorii de rubin”.

Iubita șăgalnic-ademenitoare din *Floare-albastră* începe ritualul erotic într-un interval diurn, solar („Și de-a soarelui căldură / Voi fi roșie ca mărul, / Mi-oi desface de-aur părul, / Să-ți astup cu dânsul gura”), pentru a-l continua într-o atmosferă nocturnă, selenară („Când prin crengi s-a fi ivit / Luna-n noaptea cea de vară, / Mi-i ținea de subsuoară, / Te-oi ținea de după gât”), însă vraja iubirii nu-i mai adoarme pe îndrăgostiți, așa cum se întâmplă în alte poeme, ci se destramă brusc prin dispariția fetei.

Întâlnirea îndrăgostiților imaginată în *Lacul* este atât de încărcată de emoție, încât se manifestă ca o stare de prostrație: „Să sărim în luntre mică, / Îngânați de glas de ape, / Și să scap din mână cârma, / Și lopețile să-mi scape; / Să plutim cuprinși de farmec / Sub lumina blândei lune – / Vântu-n trestii lin foșnească, / Unduioasa apă sune!”. La fel se întâmplă și în *Povestea teiului*, unde Blanca este copleșită de iubire în așa măsură, încât răpită, „închide-a ei pleoape”, lăsând capul să-i cadă, ca în somn, pe umărul îndrăgitorului. O dispoziție asemănătoare are și languroasa iubită a lui Călin. Trupul ei înfiorat de dor cade într-o așteptare somnolentă, într-o dulce toropeală: „Răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăștie, / Tâmpla

bate liniştită ca o umbră viorie, / Şi sprâncenele arcate fruntea albă i-o încheie, / Cu o singură trăsură fericit le încondeie; / Sub pleoapele închise globii ochilor se bat, / Braţul ei atârnă leneş peste marginea de pat”. Întâlnirea fetei cu iubitul-zburător se petrece, cum era de aşteptat, în somn: „Astfel vine toată noaptea zburător la al ei pat. / Se trezi din somn deodată de sărutu-i fermecat”.

În *Luceafărul*, cei doi protagonişti devin compatibili doar în somn („Ea îl privea cu un surâs, / El tremura-n oglindă, / Căci o urma adânc în vis / De suflet să se prindă. // Iar ea vorbind cu el în somn / Oftând din greu suspină: / – O, dulce-al vieţii mele domn, / De ce nu vii tu? Vină!”), numai astfel fiind posibilă apropierea dintre planul terestru şi cel cosmic („Ea trebui de el în somn / Aminte să-şi aducă”). Chiar şi atunci când uneşte oameni comuni precum Cătălin şi Cătălina, sentimentul iubirii, epurat de orice element material, excedează finitul trecând, prin somn, în sfera infinitului. Până şi un paj poate fi înnobilat prin iubire, care spiritualizează umanul şi transcende temporalul: „– O, lasă-mi capul meu pe sân, / Iubito să se culce / Sub raza ochiului senin / Şi negrăit de dulce. // Şi de asupra mea rămâi / Durerea mea de-o curmă, / Căci eşti iubirea mea dentâi / Şi visul meu din urmă”.

Uneori, somnul, care face translaţia către lumea visului şi a basmului, permite evadarea poetului din cadrele vieţii domestice şi întâlnirea cu o iubită imaginară (*Sonetul I – Afară-i toamnă*, *Diana*). Alteori, somnul substituie eufemistic moartea (*Despărţire*, *O, mamă…*, *Mai am un singur dor*, *Ah, mierea buzei tale*, *Auzi prin frunzi uscate*), iubirea neputându-se împlini în spaţiul strâmt al lumii imediate, ci numai în nemărginire, adică în vis, în somn, în moarte.

Ritualul erotic e mereu acelaşi, oricare ar fi numele, condiţia socială ori extracţia etnică a îndrăgostiţilor. Sentimentul care îi uneşte are în el ceva stihial şi thanathic, iar ambianţa este una cosmică. Natura apare nu ca fundal, precum în idila clasică, ci ca prezenţă, ca proiecţie a unor trăiri puternice, copleşitoare. Ideea că iubirea e principiul fundamental al lumii şi că erosul este modalitatea esenţială de integrare a omului în Cosmos e întărită de prezenţa unor simboluri ale Centrului,

precum *izvorul*, *dealul*, *muntele*, *arborele sacru* ş.a.m.d. În *Povestea codrului*, poetul propune iubitei aventura întoarcerii la o natură mitică, paradisiacă, ale cărei taine se comunică îndrăgostiţilor pe calea somnului: „Amândoi vom merge-n lume / Rătăciţi şi singurei, / Ne-om culca lângă izvorul / Ce răsare sub un tei; // Adormi-vom, troieni-va / Teiul floarea peste noi, / Şi prin somn auzi-vom bucium / De la stânele de oi".

Invitaţia iubitei în codru devine tema poeziei *Dorinţa*, o adevărată bijuterie lirică. Este un text antum, dar nu unul oarecare, ci unul asupra căruia poetul a stăruit îndelung, şlefuind cuvintele cu atâta răbdare şi măiestrie, încât a rămas din ele doar strălucirea caratelor pure. Motivul somnului, prezent încă din varianta iniţială, a trecut printr-un lung şir de prefaceri şi ajustări până la forma ultimă, oferită tiparului în 1883. Aceste metamorfoze îşi au importanţa lor în gândirea poetică eminesciană şi sugerează o interdependenţă între sentimentul erotic şi starea de somn: „Iar în părul tău ploua-vor / Adormite flori de tei", „Adormiţi de armonie / Şi iubire – singurei…", „Adormiţi de fericire / Vom fi singuri, singurei", „Adormiţi de armonie / Vom fi singuri, singurei". Studiul manuscriselor arată că ultima strofă, adică tocmai cea construită pe motivul de care ne ocupăm, este cea mai elaborată. Iată câteva forme concludente, menţionate de Perpessicius: „Vom dormi ca într-un basmu / Viaţa să ni-ncremenească", „Unu-n braţele altuia / Ca-n poveste adormiţi", „Unu-n braţele altuia / Ca-n poveşti om cremeni". Trebuie de asemenea observat că în bruioane somnul se relaţionează cu alte două motive: cu visul şi cu basmul, cel din urmă nemaiapărând în varianta definitivă.

Atât titlul cât şi majoritatea imaginilor poetice par a îndreptăţi plasarea poeziei în zona „senzualismului erotic", formulă cu care critica a întâmpinat de regulă acest text. Însă nu pudoarea îi duce pe îndrăgostiţi în codru şi nu mizantropia îi face să fugă de lume, ci nevoia de dezmărginire pe care o trezeşte în suflet iubirea. Senzualismul devine astfel o expresie a naturalului, a armoniei universale, a cosmicităţii sentimentului iubirii, care nu poate fi trăit plenar decât în sânul naturii. Ridicarea vălului poate fi interpretată şi ca imagine stilizată a îndepărtării veşmintelor, element ritualic dezvoltat în variante

cu semnificația întoarcerii la puritatea originară a erosului. Punând însă lucrurile într-un orizont spiritual mai larg, distingem aici ideea gravă a *sustragerii din devenire* (*Entwerden*), prin care sufletul romantic încearcă revenirea la esențe, eliminând povara civilizației şi a istoriei. Ultimele două strofe fac să se clatine teza senzualismului, îndreptățind opinia că iubirea dezvăluie în cele din urmă „un sens mistic”[2]: „Vom visa un vis ferice / Îngâna-ne-vor c-un cânt / Singuratice izvoare, / Blânda batere de vânt. // Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri”. Îndrăgostiții lui Eminescu alcătuiesc un cuplu arhetipal, mereu acelaşi, fie că e vorba de Călin şi iubita lui, de Dan şi Maria, de Ieronim şi Cezara – toți reiterează perechea adamică. Ei se identifică prin iubire cu natura, iar somnul reprezintă abolirea simțurilor şi transmutarea energiilor erotice în planul spiritului.

Sentimentul iubirii este la Eminescu unul pur, inocent. Senzualismul nu e exclus, dar apare ca o etapă tranzitorie, ca o experiență care se cere mereu depăşită. Reflexul senzorial al iubirii este în cele din urmă absorbit de sacralitatea sentimentului – explorarea tactilă a corpului femeii nu are ca scop desfătarea simțurilor, ci confirmarea originii ei angelice. Iubirea se eliberează de balastul corporalității şi apare ca un proces de elevație mistică: „Astăzi însă nu-s ca flama cea profană şi avară, / Inima mi-e sântă astăzi, cald şi dulce pieptul meu, / Azi sunt cast ca rugăciunea şi timid ca primăvara, / Azi iubesc a ta ființă cum iubesc pe Dumnezeu” (*Locul aripelor*). Ființa iubită se profilează pe cerul idealității – e unică (*Luceafărul*), divină (*Atât de fragedă*, *Aveam o muză*), ochii ei sunt stele (*Iubită dulce, o mă lasă*, *Iubitei*, *Doi aştri*), privirea ei e celestă, mistică (*Basmul ce l-aş spune ei*, *Doi aştri*), apropierea ei provoacă ieşirea din sine a poetului beat de iubire. Extazul erotic e asociat cu somnul, visul şi basmul (*Când crivățul cu iarna…*).

---

[2] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, traducere de Gh. Bulgăr şi G. Pîrvan, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 163.

Deosebit de bogată în semnificații sub aspectul legăturii dintre iubire şi somn este poezia *Sara pe deal*, publicată în 1885, dar concepută în perioada vieneză. Faptul că e un text de tinerețe nu înlătură ideea de complexitate, ba, dimpotrivă, îi sporeşte virtuțile mito-poetice. Ceea ca pare un pastel al înserării sau o idilică poveste de dragoste e de fapt un poem geometric, un tablou a cărui frumusețe rezultă din precizia şi austeritatea liniilor. Titlul trasează încă de la început coordonatele spațio-temporale ale unui univers simbolic în care „sara" e momentul sacralizării (Eliade consideră că „omul diurn" este desacralizat, în timp ce „omul nocturn" mai este încă în legătură cu zonele de mister), iar „dealul" semnifică situarea în Centrul lumii. Trecând printr-un decor mioritic tulburat de elemente ale genezei („Apele plâng, clar izvorând din fântâne", „Stelele nasc umezi pe bolta senină") şi străbătând o aşezare rurală însoțit de sunet de toacă şi de clopot, poetul urmează un drum ascendent către salcâmul de pe deal, unde îl aşteaptă iubita. Ioana Em. Petrescu observa că în topografia poemului se disting trei planuri: *valea*, *dealul* şi *bolta senină*, dealul îndeplinind funcția mitică de *axis mundi*, ca „punct unde drumul turmelor se întâlneşte cu căile stelare"[3]. Dealul este axul care leagă cei doi poli cosmici – pământul şi cerul –, ca şi salcâmul sub care se vor întâlni îndrăgostiții. Nu numai poetul urcă spre axul lumii, ci la acest proces de elevare participă întreg universul. Însuşi satul, a cărui larmă amuțeşte în fumul văii, îşi trimite spre înalt ofranda existenței sublimate – linia pură a rugăciunii. Însă ascensiunea poetului, ne avertizează Ioana Em. Petrescu, nu trebuie interpretată din perspecivă psihologică, ci ca mişcare mitică. Cu alte cuvinte, poemul nu e construit după o logică naturală, ci după un model simbolic. Lumea din *Sara pe deal* nu se pretează la o analiză pozitivistă, cum a încercat Ibrăileanu, ci trebuie înțeleasă anagogic. Acuratețea cu care se desenează traiectoria poetului vine din solemnitatea naturii – nu el deschide un drum şi nu cosmosul rezonează cu el, ci el numai „citeşte" şi urmează

[3] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 49.

ritmul cosmosului. Somnul în care sfârşeşte şi de această dată povestea de iubire dezvăluie adeziunea simpatetică a cuplului erotic la o stare cosmică: „Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă / Ore întregi spune-ți-voi cât îmi eşti dragă. // Ne-om răzima capetele unul de altul / Şi în curând vom adormi sub înaltul, / Vechiul salcâm. – Astfel de noapte bogată, / Cine pe ea n-ar da viața lui toată?”. Somnul îndrăgostiților marchează simbolic integrarea lor în totalitatea sacră, căci, remarcă Ioana Em. Petrescu, în strofele anterioare „se configurează imaginea unui univers terestru care, sub lună, suferă de o somnambulică aspirație cosmică”[4]. Prin urmare, *axis mundi* este locul, noaptea este ambianța, iar somnul este starea prin care iubirea duce către absolut.

În majoritatea poemelor amintite verbele sunt utilizate la timpul viitor, ceea ce arată că sentimentul iubirii este în general imaginat, visat de Eminescu – e o experiență simbolică şi nu una istorică. Dacă Ernst Cassirer are dreptate când spune că „omul nu trăieşte într-o lume de fapte brute (…), ci mai curând în mijlocul unor emoții imaginare, în speranțe şi temeri, în iluzii şi deziluzii, în fanteziile şi visurile sale”[5], atunci trebuie să fim de acord că această trăire sublimată, simbolică, este mult mai intensă şi, de fapt, *esențială*. Sunt puține textele în care iubirea vine din trecut sau când se instituie ca prezență. De cele mai multe ori ea se proiectează în viitor, parcă pentru a nu se consuma niciodată, pentru a rămâne o posibilitate permanentă, o promisiune eternă.

Somnul dobândeşte în iconografia poetică eminesciană o atât de mare importanță, încât, la un moment dat, devine personaj. Astfel, în *Povestea magului călător în stele* – petrecută într-un timp mitic, primordial, în care „basmele iubite erau înc-adevăruri” –, bătrânul mag îi întinde fiului de împărat „păharul somniei” şi după ce acesta bea, somnul – o umbră, un înger cu ochi albaştri şi cu plete blonde – îl duce pe aripile sale

---

[4] *Ibidem*, p. 48.

[5] Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, traducere de Constantin Coşman, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 44.

de argint într-o patrie celestă, „nouă sublimă, iubită, / De cântece plină din veacuri fugite". Ambiguitatea specific romantică a viziunii poetice face ca imaginea personificată a somnului să se confunde aici cu imaginea iubitei, dând noi semnificații somnambulismului erotic eminescian.

De fiecare dată când iubirea apare ca proiecție onirică sau simbolică, îndrăgostiții se cufundă în somn, semn că erosul depăşeşte marginile înguste ale senzualismului pentru a urca treptele spiritualizării până la nivelul exigențelor maxime impuse de *philia* şi *agape*. Adormirea simțurilor exterioare este urmată firesc de trezirea simțului interior, iar abolirea stării de veghe coincide cu reintrarea în somnul naturii. Somnul îndrăgostiților nu e decât un reflex al somnului cosmic, o modalitate de a participa la misterul creației. Călinescu observă că „somnolența este starea cea mai stăruitoare a spiritului în lirica lui Eminescu" şi că actul creator este la el sinonim cu adormirea: „Când Eminescu face versuri el a şi început, figurat vorbind, să doarmă, să pătrundă în acea lume bolborosită a sunetelor auzite dinăuntru"[6].

Antiteza stare de veghe/somn sau conştient/inconştient străbate întreaga operă eminesciană sugerând că adevărata cunoaştere nu se realizează pe cale rațională, ci pe cale poetică, adică prin intuiție şi sentiment. Este, în fond, o idee care trimite la gnoseologia romantică şi care anticipă într-un fel conceptul de trăire (*Erlebnis*) pe care se întemeiază atât fenomenologia secolului al XX-lea, cât şi estetica expresionistă. Somnul înseamnă la Eminescu uitarea rațiunii, depăşirea dimensiunii materiale a lumii, trecerea de la real la imaginar. Din poezia sa răzbate crezul adânc al romanticilor că rațiunea mutilează spiritul, zădărnicind orice încercare de cunoaştere, în timp ce somnul, inconştientul şi visul deschid perspective nebănuite. Elocventă în acest sens este poezia *Dumnezeu şi om*, unde poetul formulează un gând înfricoşător: creația însăşi a fost pervertită de rațiune, iar pentru artistul a cărui inimă e „trează" de „a veacului suflare" opera nu mai este o expresie a trăirii („Dară inima-i deşartă mâna-i fină n-o ur-

[6] G. Călinescu, *op. cit*, vol. III, p. 182.

mează”). Arta veche ar fi astfel apanajul credinței, iar cea contemporană – al rațiunii, pe care poetul o dezaprobă cu tărie: „Azi gândirea se aprinde ca şi focul cel de paie – / Ieri a fost credința simplă – însă sinceră, adâncă”. Iată de ce efortul creator este condiționat de somn, care e asociat, la rândul lui, cu basmul, mitul şi noaptea. Toate acestea sunt mijloace prin care scriitorul romantic poetizează lumea, adică o recreează, o restituie formelor ei originare. Novalis folosea verbul *romantisieren* („a romantiza”) pentru a desemna efortul creatorului romantic, al cărui scop nu era să plăsmuiască lumi paralele, ci să descopere lumea arhetipală. Imagologia romantică nu e un univers secund, ci modelul transcendent al lumii vizibile – „Tot ce ne imaginăm e real”[7], spune Johann Wilhelm Ritter cu o convingere de nestrămutat, iar Franz Baader întăreşte: „orice artist, orice poet autentic e *clarvăzător* sau vizionar; fiecare poem, fiecare operă de artă adevărată e monumentul unei viziuni”[8].

Un crez asemănător îl animă şi pe Eminescu. Somnul, visul, noaptea, palida strălucire a lunii formează ambianța în care se manifestă actul creator. A romantiza, deci a poetiza, este pentru el sinonim cu a adormi. Aşa se întâmplă în marile poeme cosmogonice sau istorice, unde ochiul lunii sau ochiul interior se substituie ochiului fizic. „Las' să dorm… să nu ştiu lumea ce dureri îmi mai păstrează” – spune poetul în *Memento mori*, cufundându-se în „lumea-nchipuirii”, în universul imaginilor sublime urzite din întunericul nopții şi poleite cu argintul lunii. Somnul condiționează în general trecerea din planul real în cel imaginar, iar visul e o fantasmă a nopții, ca în poezia *Vis*: „Ce vis ciudat avui, dar visuri / Sunt ale somnului făpturi: / A nopții minte le scorneşte, / Le spun a nopții negre guri”. Felul în care Eminescu utilizează şi concepe visul (alături de somn, basm, mit etc.) aminteşte de o frază a lui Novalis din *Imnuri către noapte*: „Mai dumnezeieşti decât

---

[7] A. Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, traducere şi prefață de Dumitru Țepeneag, postfață de Mircea Martin, Editura Univers, 1998, p. 119.

[8] *Ibidem*, p. 117.

lucitoarele stele ne par ochii nemărginiți pe care noaptea i-a deschis în noi”[9]. Noaptea este pentru romanticii de la Jena mediul care le permite contactul mistic cu absolutul, iar concepția lor își are originea în opera lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, unde noaptea e simbolul cunoașterii absolute, respectiv al „cunoașterii prin necunoaștere”, întunericul divin însemnând, pentru teologia apofatică, nu absența luminii, ci excesul de lumină.

De-a lungul timpului, somnul a îmbrăcat în istoria culturii diverse aspecte. La vechii greci, Hypnos, zeul somnului, era fratele morții (Thanathos) și tatăl lui Morpheus, zeul viselor. Tot grecii, ca și alte popoare vechi, practicau hypnagogia, o tehnică de cunoaștere prin intermediul somnului. Pe de altă parte, hipnoza ca metodă terapeutică în psihiatria modernă nu este nicidecum nouă. În Egiptul antic existau așa-numitele „temple ale somnului”, unde sacerdoții vindecau maladii psihice. Tradiția iudeo-creștină întărește ideea că somnul e un motiv plurivalent, având adesea accepții și semnificații contradictorii. În *Biblie*, somnul este fie stare fiziologică necesară pentru refacerea energiilor fizice și psihice, fie alegorie a ignoranței și a inactivității (interpretare preluată și de gnostici), fie simbol al morții spirituale în antiteză cu care trezirea are o puternică încărcătură soteriologică: „Deșteaptă-te tu cel ce dormi și te scoală din morți și Hristos te va lumina” (*Efeseni*, 5, 14). Cu precădere în *Noul Testament* somnul apare ca metaforă a morții sugerând că dispariția fizică a omului nu e sfârșitul tragic al peregrinării terestre, ci trecerea într-o altă viață. Iisus le spune ucenicilor: „Lazăr, prietenul nostru, a adormit; Mă duc să-l trezesc”. Cu această semnificație întâlnim somnul în literatura romantică și implicit în poezia de dragoste a lui Eminescu. Dincolo de aceste ipostaze în care somnul este utilizat mai mult sau mai puțin simbolic, putem identifica un loc în *Vechiul Testament* de care se leagă strâns semnificația somnului erotic la Eminescu. Este vorba de

[9] Novalis, *Geistliche Lieder / Cântece religioase*, traducere, note, tabel cronologic și postfață de Ioan Constantinescu, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 73.

mitul creaţiunii, care spune că Dumnezeu l-a adormit pe Adam, apoi a luat una din coastele lui şi a făcut din ea femeia, pe care bărbatul a recunoscut-o apoi drept os din oasele lui şi carne din carnea lui.

Cea mai temerară încercare de valorizare culturală a somnului aparţine romanticilor, care nu numai că îl recuperează estetic şi simbolic, dar îl transformă şi în obiect al cercetării ştiinţifice. Însă chiar şi atunci când îl privesc din unghi psihologic, romanticii nu evaluează somnul secvenţial şi limitativ (cum se întâmplă ulterior în unele ştiinţe), ci îl plasează într-o perspectivă metafizică, fiindcă pentru ei psihologia este cu adevărat „ştiinţa sufletului". Viziunea romantică asupra lumii are la bază principiul sufletului universal şi al unităţii cosmice. Existenţa separată e un rău care poate fi eliminat prin restabilirea unităţii originare. Sufletul îşi are rădăcina în inconştient, un inepuizabil rezervor de energii spirituale, la care avem acces prin somn, vis, mit, basm sau imaginaţie poetică. Adevărata cunoaştere are loc atunci când sufletul „se smulge din datele simţurilor şi ale intelectului"[10], revenind la esenţa sa atemporală. Ca şi misticii, romanticii recunosc în om o dublă existenţă: una superficială, aparentă, a conştiinţei, şi una profundă, misterioasă şi infinită, a inconştientului. „Astfel, spune Steffens, alături de discursul limpede care e starea de veghe, se desfăşoară un alt discurs înăbuşit… Uitarea nu-i altceva decât recăderea în adâncimea fără de fund a acestor bezne. Viaţa omului e oricum făcută din alternanţe: aşa cum soarele răsare şi apune, la fel şi conştiinţa se cufundă în propria sa noapte, nu ca într-un haos pustiu, ci în toată plenitudinea vieţii sale ascunse… Somnul e adânca întoarcere a sufletului în sine"[11]. Plonjând în inconştient cu ajutorul somnului, sufletul reintră în dialog cu Totul, regăsind astfel unitatea pierdută.

Revenind la poezia de dragoste a lui Eminescu, ne vedem siliţi să formulăm o întrebare care s-a insinuat încă de la începutul acestei scurte încercări hermeneutice: de ce adorm

[10] Vezi A. Béguin, *op. cit.*, p. 202.
[11] A. Béguin, *op. cit.*, p. 120.

îndrăgostiții la sfârşitul ritualului erotic, de ce se stinge atât de repede focul iubirii lor, lăsând loc doar stării extatice? Răspunsul conclusiv ar fi că somnul este de fapt o anamneză prin care omul îşi descoperă propria identitate, o modalitate simbolică prin care sufletul pierde existența pentru a regăsi ființa. Îndrăgostiții eminescieni regresează către momentul originar al separării lor, dincolo de care se află unirea. Ei nu se unesc doar unul cu celălalt, precum cele două jumătăți ale întregului despre care vorbeşte Platon, ci se unesc cu întreg universul şi cu absolutul divin.

BIBLIOGRAFIE

1. Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, traducere şi prefață de Dumitru Țepeneag, postfață de Mircea Martin, Editura Univers, 1998.
2. Cassirer, Ernst, Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane, traducere de Constantin Coşman, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
3. Călinescu, George, Opera lui Mihai Eminescu, vol. I-IV, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.
4. Eminescu, Mihai, Opere, vol. I-V, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura Vestala / Saeculum I. O., Bucureşti, 1994-2000.
5. Eminescu, Mihai, Opere, vol. I-III, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.
6. Guillermou, Alain, Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu, traducere de Gh. Bulgăre şi G. Pîrvan, Editura Junimea, Iaşi, 1977.
7. Novalis, Geistliche Lieder / Cântece religioase, traducere, note, tabel cronologic şi postfață de Ioan Constantinescu, Editura Institutul European, Iaşi, 1999.
8. Petrescu, Ioana Em., Eminescu – modele cosmologice şi viziune poetică, ediție îngrijită şi prefațată de Irina Petraş, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

Résumé

Dans la poésie de M. Eminescu le motif du sommeil est étroitement lié au thème de l'amour. Le scénario érotique se déroule, d'habitude, de cette manière: les amoureux s'attendent, ils se dirigent l'un vers l'autre, se regardent fascinés, s'embrassent, se disent des mots doux et finalement ils s'endorment heureux. En ce cas, le sommeil a un sens symbolique, résulté de l'esthétique romantique et de la tradition mytho-poétique. S'endormant, les amoureux se détournent du monde immédiat pour s'unir avec l'Absolu. Le sommeil représente le retour de l'âme à son essence immortelle, la régression mystique vers l'unité originaire.

Studii culturale comparate

Un aspect al universalității eminesciene: *dorul nemărginit*

Leonida MANIU

Lumile create de imaginație au, aidoma universului fizic în care trăim, un centru al lor care le asigură stabilitatea şi armonia. La Eminescu, locul acesta îi revine *dorului*, o entitate spirituală specifică sufletului românesc de a-şi apropia ființele şi lucrurile îndrăgite. Întreaga diversitate a existentului este, potrivit *Scrisorii I*, opera unui *dor nemărginit* şi, conform unor versuri datând din perioada elaborării aceleiaşi poeme, dar rămase în manuscrise, ținta întregii deveniri, restabilirea unității primordiale, constituie creația unui alt *dor*:

Spre echilibrul liniştitei întocmele
Realeargă tot ce este cu dor lung, nestins, insomn[1]

Între aceste două puncte de hotar, care marchează începutul şi sfârşitul universului, asistăm la proliferarea şi la freamătul mai multor *doruri vii şi patimi multe*.

În acest context, existența unui *dor nemărginit* impune examinarea principalelor puncte de vedere privind conținutul şi semnificația acestuia. Cu sensul de *pasiune mistuitoare* sau de *dorință puternică*, sintagma a fost deja utilizată de V. Alecsandri şi chiar de către tânărul Eminescu:

Căci te iubesc, Elenă, c-o tainică uimire,
Cu focul tinereții, cu dor nemărginit.
(„O seară la Lido”)

E sufletu-mi ce arde de dor nemărginit
(„Din străinătate”)

[1] M. Eminescu, *Opere*, II, ediția Perpessicius, p. 178.

Ulterior, în epoca maturității, grație acumulării, de către poet, a unei culturi neobişnuit de vaste, *dorul nemărginit* şi-a îmbogățit substanța cu valori mitice şi filozofice extrem de fecunde, care, în exegeza eminesciană, au devenit obiectul unor investigații incitante.

În urma apropierilor care s-au făcut între cosmogonia *Scrisorii I* şi *Imnul creațiunii* din *Rig-Veda*, s-a constatat că cele mai notabile şi mai controversate puncte de contact între aceste lucrări par a gravita în jurul conceptelor de *kama* şi *dor nemărginit*:

Şi Unul, învăluit în coaja-I
Uscată, prinde viață din tainica căldură
Ce singur el o are.
În început pătruns-au iubirea pe-acel Unul
O sete sufletească (–) a facerii sămânță (–)[2].

(„Imnul creațiunii”)

Dar deodat-un punct se mişcă… cel dintâi şi singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl…
………………………………………………
De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Şi în roiuri luminoase izvorând din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit

(„Scrisoarea I”)

Considerând că lumea a fost creată din dorința acelui Unu de a se obiectiva în infinite forme, Cezar Papacostea pune semnul egalității între *Kama* indian şi *Erosul* elin: „După concepția indiană urmată de Eminescu (într-un anumit sens şi de Schopenhauer), Dumnezeu-Tatăl a creat lumea dintr-un sentiment de dorință, din amorul de a se vedea obiectivat în altul, în alții, în nesfârşite forme ale universului. Punctul cel slab ca *spuma* este acum *stăpânul fără margini peste margi-nile lumii*. Din acel moment, negura eternă începe a se desface

---

[2] Textul e un fragment dintr-o traducere a *Imnului creațiunii*, realizată de către Eminescu însuşi după o tălmăcire germană a lucrării vedice, rămasă necunoscută.

în fâşii: de atunci răsare luna, soarele etc., căci toate vin din *sure* văi de haos fiind *atrase în viață de un dor nemărginit*. Acest *dor* este acelaşi *Kama* indian, echivalent elinului Eros; este amorul creator”[3].

Tudor Vianu este de părere că *dorul nemărginit* conține certe ecouri schopenhaueriene. Filozoful de la Frankfurt pe Main afirma că tot ceea ce există în întregul univers, de la formele cele mai elementare şi până la cele conştiente, nu reprezintă decât obiectivări ale unei forțe tiranice, voința oarbă. Ea devine astfel cauza primordială şi ultima explicație a întregii diversități a lumii. Drept urmare, „în textul indic – scrie Vianu – Eminescu a introdus noțiuni schopenhaueriene, căci *dorul nemărginit* nu este decât *voința de a trăi*, obscura, irațională şi necurmata aspirație căreia, după Schopenhauer, i se datoreşte persistența lumii”[4]. În felul acesta, poetul nu face decât să transpună în româneşte, printr-un cuvânt extrem de revelator, noțiunea metafizică.

Derutant dar inspirat, Călinescu afirmă categoric că Eminescu „rămâne complet străin” de „maniera” gândirii lui Hegel, însă, în ciuda unui atare fapt, propune o abordare a *Scrisorii I* în termeni hegelieni. „La început – presupune criticul – n-a fost minte în sensul dialectic, întemeiată pe *Werden*. Era mai mult o conştiință statică *an sich*, *în sine împăcată*, pătrunsă de sine însăşi în chip absolut imediat. Lipsa reflecțiunii făcea cu neputință separarea prin contradicție a Nimicului de Ființă şi realizarea unui concept concret. Lumea rămânea nepricepută, adică neexplicată”[5]. Călinescu pare să nu observe că, în pofida „sofisticii barbare de Burach”, această posibilă „analiză dialectică a conştiinței primare” ilustrează într-un chip strălucit saltul de la geneză la escatologie, atât de frecvent în lirica şi ideologia romantică. La capătul aventurii sale, spiritul se reîntoarce în el însuşi, adică în Absolut. Dar

---

[3] Cezar Papacostea, Filozofia antică în opera lui Eminescu, în volumul Eminescu şi clasicismul greco-latin, Iaşi, Editura Junimea, 1982, p. 84.

[4] Tudor Vianu, *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 44.

[5] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* (B.P.T.), II, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 316.

prin lipsa de nedeterminare a sa, Absolutul pare a fi identic cu Neantul, începutul cu sfârşitul. În acest context, deşi criticul nu insistă nicăieri asupra conţinutului sintagmei care ne preocupă, putem deduce că atât mişcarea dintru început a punctului, cât şi energia *dorului nemărginit* nu pot fi interpretate decât ca manifestări dialectice ale spiritului care îi determină devenirea.

Ideile lui Al. Dima, conform cărora toate aceste variate reprezentări ale genezei sunt de esenţă materialistă, „în sensul cosmogoniilor orientale şi ale materialismului filozofic ionian”[6], conduc către o înţelegere similară a conceptului. Deosebirea de interpretarea sa hegeliană rezidă însă în fundamentele de natură materialistă ale concepţiei care devin, acum, cauză a spontaneităţii primei mişcări şi, în consecinţă, explică apariţia lumilor din haos.

Cum era de aşteptat, Amita Bhose reorientează întreaga discuţie către sursele indice. Argumentarea sa îşi află suportul în ideile referitoare la „forţa dinamică inerentă în *kama*”, care desface negura în fâşii şi face să apară *coloniile de lumi* din văile *sure* ale haosului. „Die erste bewegende Macht war Kama”, subliniază autoarea, citând o observaţie din comentariul german la cosmogonia vedică, pe care poetul a tradus-o din limba lui Goethe. În accepţia sa însă, natura dorinţei nu mai este erotică, cum lasă să se înţeleagă versiunea românească realizată de Eminescu, ci intelectuală, întrucât trebuie înţeleasă ca un fel de strădanie a principiului masculin de a se cunoaşte pe sine însuşi. „Dorinţa – scrie Amita Bhose, bazându-se pe lucrările unui cunoscut profesor de filozofie indiană, Radhakrishnan – constituie taina existenţei lumii. Ea este semnul cunoştinţei de sine, germenul minţii. Dorinţa este baza oricărui mers înainte, este impulsul progresului. Din cauza existenţei non-egoului, dorinţa a crescut în ego-ul conştient de sine. Ea este legătura între fiinţă şi nefiinţă”. În consecinţă, *dorul nemărginit* devine din nou o transpunere inspirată a ter-

---

[6] Al. Dima, *Motivul cosmic în opera eminesciană*, în volumul *Studii eminesciene*, Bucureşti, Editura Albatros, 1971, p. 142.

menului sanscrit *Kama*. „Eminescu – constată autoarea – exprimă termenul *kama* prin *dor nemărginit*”[7].

Într-un astfel de context, concepția cosmogonică referitoare la „naşterea tuturor creaturilor dintr-un izvor comun şi întoarcerea la el” nu poate fi pusă în relație numai cu *Vedele* sau cu *Upanişadele*, aşa cum procedează Amita Bhose, întrucât sunt comune mai multor mitologii şi religii.

În sfârşit, cu prudența pe care o recomandă orice ipoteză, vom putea avansa opinia că *dorul nemărginit* ar putea tot atât de bine să fie substituit *elanului vital* al lui H. Bergson. Devenirea ascendentă a lumii, desfăşurată în cadrul *creativității pure*, acea *durată pură* care nu respectă decât propria sa legitate, devine cu putință tocmai datorită principiului spiritual denumit *elan vital*. Cu această concepție vitalistă, ne reîntoarcem de fapt la *voința oarbă* a lui Schopenhauer, a cărui gândire a pregătit terenul neovitalismului filozofic contemporan. Deşi asemănarea dintre *dorul nemărginit* şi *elanul vital* este frapantă, iar poetului nu-i putem atribui o atare intenție, întrucât nu a cunoscut ideile lui Bergson, totuşi sintagma poate fi interpretată şi în felul acesta, chiar fără a se recurge la veleități protocroniste. Faptul nu reprezintă decât un exemplu de chipul în care acțiunea timpului contribuie la îmbogățirea unei creații autentice.

Orice interpretare a textului poetic care tinde să absolutizeze un punct de vedere teoretic în dauna celorlalte poate fi suspectată de exclusivism. În cazul de față, restrângerea sferei sintagmei *dor nemărginit* la o singură accepție este aproape cu neputință. Esența poeziei refuză decodificarea sa din perspectiva unui câmp de referință unic, după cum respinge asimilarea semnificației imaginilor cu o gândire coerentă. „Dar hotărât este – remarca George Călinescu – că imaginile poetului nu au funcție de gândire, nu sunt noțiuni, ci metafore, şi orice sistematizare a lor e menită să ducă la bizarerii”[8].

În această situație, pentru a ne apropia *cum grano salis* de miezul problemei, nu ne rămâne decât să inversăm direcția

---

[7] Amita Bhose, *Eminescu şi India*, Iaşi, Editura Junimea, 1978, p. 121.
[8] G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 175.

cercetării şi să purcedem din interior spre exterior, nu invers. Expresie a stărilor de spirit româneşti şi personalitate creatoare mişcată de energii demiurgice, Eminescu selectează materialul pe care-l are şi dezvoltă sugestiile pe care acesta le conține în concordanță cu disponibilitățile afectiv-intelectuale ale temperamentului său şi cu cele ale etosului pe care-l reprezintă. El pare să aleagă, la prima vedere, cuvinte, imagini, motive sau mituri cu o deplină libertate, călăuzit numai de capriciul imaginației. În realitate, nimic nu este întâmplător, ci totul se desfăşoară potrivit necesității care prezidează structurile inconştiente ale imaginarului. Sub acest aspect, concluziile cercetărilor arhetipale rămân de neclintit.

În esență, trebuie să subliniem că partea din fragmentul cosmogonic eminescian care începe cu desfacerea în *făşii* a *negurii eterne* şi continuă cu propulsarea *în viață* a *coloniilor de lumi*, de către *dorul nemărginit*, nu are corespondent în textul sanscrit şi reprezintă piatra de fundament a acestei pagini unice. În acelaşi timp, am amintit capacitatea acestor lumi de a se mişca, sub impulsul unui puternic elan cosmic, în dublu sens, dinspre starea increatului spre existent şi dinspre existent spre refacerea stării primordiale sau, cum îi spune poetul, a *eternei păci*. Constrâns de exigențele plăsmuirii sale, Eminescu trebuia să utilizeze aici un cuvânt sau o sintagmă capabile de a prelua şi sugera întregul dinamism al acestui univers estetic.

Şi astfel, din atari rațiuni, dar şi din altele pe care le vom arăta mai jos, imaginația poetului s-a oprit asupra celui mai adecvat şi mai revelator cuvânt pentru acest context, *dorul*. Considerată atent, sfera noțiunii cuprinde, la prima vedere, o stranie contopire a durerii „cu plăcerea, crescută din durere nu pricepi bine cum”[9]. În acelaşi timp, din chiar miezul acestui fond (cu precădere psihologic) se iveşte o aspirație sau o năzuință indefinită către altceva, un fel de „nostalgie vană”[10] după ceea ce a fost cândva sau o promisiune de împlinire în

[9] C. Noica, *Creație şi frumos în rostirea românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 14.

[10] *Idem*, p. 171.

viitor. „Dorul – observă Lucian Blaga – e setea de a depăşi orizontul închis al văii sau al plaiului”[11]. În mod identic, Tudor Vianu, comparând conceptul nostru cu termenii apropiaţi de acesta din limba germană, *Wehmut* şi *Sehnsucht*, observă că, dacă în primul cuvânt, „durerea este sugerată de pierderea unui lucru sau a unei fiinţe iubite”, iar „fericirea provine din posesiunea lor în amintire”, în *Sehnsucht* este vorba de „durerea unei lipse pe care viaţa n-a împlinit-o, dar pe care o poate împlini în viitor, ceea ce îndulceşte durerea iniţială şi îi creează fizionomia complexă”[12]. Relevând cu acest prilej „îndoita intenţie” a conceptului de *dor* sau, mai exact spus, capacitatea sa de „a se îndrepta şi către trecut şi către viitor”, întrucât „cineva poate resimţi dorul de cele ce au fost şi de ceea ce ar putea fi”[13], Tudor Vianu nu făcea decât să evidenţieze întinderea şi complexitatea sferei acestuia faţă de termenii germani. Totodată reliefând deosebita mobilitate afectivă şi temporală a conceptului, savantul aprofunda de fapt nu numai zestrea sa psihologică, ci şi metafizică. Căci datorită preaplinului său, încărcătura psihologică se transformă, la un moment dat, în suport al unei iradiaţii metafizice extraordinare.

Însă tocmai din aceste motive, Eminescu a preferat un astfel de cuvânt. Intuind marile sale disponibilităţi metafizice, poetul îl instituie cu demnitate de centru al universului şi cu funcţie de motor al devenirii, amplificând, în proporţii incomensurabile, conţinutul vag, dar extrem de încăpător al acestuia. Dacă, într-una din variantele *Scrisorii I*, lumile, purtate de *dor*, se precipită să restabilească echilibrul primordial, în lucrarea definitivă, ele se ivesc din infinit, stimulate de preaplinul existenţial al aceluiaşi *dor*. Se poate presupune – datorită poziţiei centrale a termenului în context – că însăşi energia care a mişcat punctul iniţial a stat sub semnul *dorului*, după cum nici cufundarea în întuneric *a universului cel himeric* nu s-a desfăşurat în afara acţiunii lui. Ca orice cauză

---

[11] Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 153.

[12] Tudor Vianu, *op.cit.*, p. 64.

[13] *Idem*, p. 64.

primară, dorul eminescian din celebra cosmogonie poate suporta atât exigențele interpretării hegeliene (G. Călinescu), cât şi ale celei materialiste (Al. Dima).

În concluzie, dacă dorul este suveranul universului artistic eminescian, modul său de a se manifesta, în cazul de față, nu este identic, deoarece o dată este creator de forme şi de *stihii*, şi atunci poetul îl numeşte *dor nemărginit*, iar altă dată este distrugătorul lor şi, în această situație, el devine purtătorul unor elanuri de absolut, ce ne determină să-i conferim un alt nume, corespunzător noii sale funcții, adică *dor de absolut*.

Urieşeasca imaginație plăsmuitoare de geneze a poetului, zborul înalt şi ades contradictoriu al gândului său nu puteau fi revelate decât printr-un concept înzestrat cu o nesfârşită cuprindere lăuntrică, dar şi cu o nedeterminare aproape totală. Nu ştim despre el decât că este nemărginit. Însă nici nu putea să fie altfel acela care colaborează cu infinitul şi se manifestă ca o izvorâre continuă de ape năvalnice.

Din atari considerente, într-un context având ca nucleu o viziune specific eminesciană a genezei, nici un concept străin şi nici un principiu spiritual împrumutat de aiurea nu ar fi putut conține disponibilități poetice şi filozofice mai largi decât cele ale termenului românesc. A nu recunoaşte acest fapt înseamnă a nesocoti multiplele resurse creatoare ale geniului nostru anonim. Ca întotdeauna însă, Eminescu a fost mai iscusit decât comentatorii săi, întrucât, spre deosebire de aceştia, a apelat, în primul rând, la posibilitățile fondului imaginativ şi intelectual al spiritualității româneşti depozitat în limbă. Şi limba a ales, prin mijlocirea geniului său, cuvântul cel mai revelator.

Impunându-se deci, tocmai datorită încărcăturii sale metafizice, conceptul românesc devine, în urma topirii şi modelării conținutului său în retortele creativității eminesciene, capabil să se substituie celor mai diverse manifestări ale spiritului de pretutindeni. El poate absorbi substanța sau poate purta chipul mai multor reprezentări mitice şi filozofice, dar fără a-şi pierde propria identitate, aceea de a fi totul, dar niciodată ceva precis circumscris. Astfel, dacă uneori apare

asemănător mitului conform căruia lumea s-a născut din dorința principiului masculin de a se cunoaște pe sine însuși, alteori poate fi apropiat de voința oarbă a lui Schopenhauer, de elanurile care determină spiritul hegelian să se despice şi să-şi urmeze drumul către regăsirea propriei unități sau chiar de bergsonianul *elan vital*. Fiecare exeget poate umple conținutul sintagmei cu propria sa viziune, fără să dăuneze câtuşi de puțin întregului. Este limbajul ideal al poeziei care, mustind de înțelesuri, aprinde imaginația şi învăluie cu o aură de inefabil întreaga creație. *Dorul nemărginit* din *Scrisoarea I* este dorul românesc amplificat de nemarginile cugetării şi de orizonturile culturii. El este, în cele din urmă, forma românească a veşnicei strădanii spre altceva. Pentru noi, care am trăit din timpuri străvechi în apropierea cerului şi a aştrilor, aceasta nu putea să dobândească decât înfățişarea fără de limite a dorului cosmic.

Dar, în felul acesta, nu am făcut decât să ilustrăm unul din aspectele universalității eminesciene, poate cel mai durabil. Căci universalitatea trebuie înțeleasă drept cea mai largă categorie a spiritului. Pe cea mai de sus treaptă a sa, opera de geniu, expresie a spiritualității unui întreg popor, devine activă în cel mai înalt grad, în sensul că, rămânând specific națională, nu încetează niciodată de a sugera similitudini cu cele mai diverse forme ale spiritului care au existat în timp şi spațiu. Astfel, Eminescu atinge, în *Scrisoarea I*, bolta universalității în cel mai înalt punct al ei, realizând un model de veşnică întrepătrundere şi îmbogățire a creației umanității prin opera sa şi a operei sale prin creația umanității.

Zusammenfassung

Nach dem Vorbringen der grundsätzlichen Bedeutungen die die *grenzenlose Sehnsucht* in der Forschung der Dichtung Eminescus erhalten hat, argumentiert der Verfasser, sich auf die psychologische und metaphysische Dimension unserer Vorstellung der *Sehnsucht* stützend, dass das Syntagma die der Dichter benützt nichts anderes ist als die rumänische *Sehnsucht* die von unbegrenzten Gedanken und Kulturbereichen erweitert ist.

Eminescu şi religia

George POPA

Eu e Dumnezeu

A fost Eminescu un *homo religiosus*? A fost un fervent creştin? Pentru a ne da seama care au fost raporturile autorului *Luceafărului* cu religia, în cele ce urmează ne vom adresa diverselor texte ale poetului.

Dintru început, trebuie de spus că există două concepte distincte: *religie* şi *religiozitate.* A avea o religie – creştină, brahmanică, budistă, mozaică, mazdeisă etc. – înseamnează a-ți însuşi un anumit sistem teologic dogmatic şi a te supune unor practici ritualice. A avea însă religiozitate, înseamnează *să vietuieşti şi să înfăptuieşti sub semnul celei mai înalte valori spirituale.* Or, această valoare supremă este *sacrul.* Nu însă implicând *sine qua non* o divinitate aflată dincolo de noi, şi care, eventual, inspiră spaimă, se răzbună şi cere umilire, ci în înțelesul învestirii cu noblețea şi sublimitatea sfințeniei natura, viața, ființarea în general, într-un cuvânt, propriul tău sistem axiologic. Nu *mysterium tremendi,* ci *mysterium fascinans*, *mysterium mirum*, fiorul cosmic: uimirea în fața miracolului existenței. Divin este sacrul, adică tot ceea ce merită să fie văzut în lumina acestei valorizări aflată mai presus de toate, inclusiv deasupra unor zei sau a unui întreg panteon vinovat de acțiuni negative față de om.

În opera eminesciană întâlnim atitudini felurite privitor la divinitate, criteriul fundamental fiind cel axiologic, adică în funcție de felul cum Creatorul se comportă față de creatura sa.

PERIOADA APOFATICĂ

Atitudinea negativă față de divinitate este inaugurată de poezia din tinerețe, *Mortua est!* Nu este vorba de anti-teism, ci de a-teism. Motivația constă în ideea absurdității morții. Orice ființă, odată născută, are dreptul sacru, absolut la durată eternă. Cum este cu putință să-ți ucizi propria creație? Cum poți să ştergi zâmbetul de pe chipul unui „înger" şi să-l înlocuieşti cu grimasa hâdă a morții? Totul s-a ivit anume ca să piară? Cine poate să înțeleagă această *disontologie*, această nebunie care se cheamă viață-întru-moarte? *„La ce?... Oare* totul *nu e nebunie? / Au moartea ta, înger, la ce fu să fie? / Au* sens *e în lume? Tu chip zâmbitor / Trăit-ai anume ca astfel să mori? / De sens e într-asta, e-ntors şi ateu, / Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu."*

În *Demonism*, Eminescu imaginează următorul scenariu al antropogenezei. Împotriva „bătrânului zeu", stăpânitor al cerului şi, în viziunea poetului, creator al răului, se revoltă titanii, iar acesta îi pedepseşte azvârlindu-i în haos. Cadavrul unuia dintre titanii ucişi este pământul, din care, din porunca zeului, s-au născut oamenii, „viermi" meniți pieirii.

Astfel, lumea este un imens mormânt, un sicriu, ale cărui cuie sunt stelele, iar capacul este cerul albastru. Lumea este comparată cu o temniță a vieții, la fereastra căreia răzbate o *„lumină frântă, soarele"*. În acest timp, zeul bătrân petrece pe câmpiile albastre ale cerului, mângâiat de îngeri cu sâni asemenea marmurei şi desfătându-se în sunetele harfelor, ale căror accente voluptuoase *„înroşesc aerul"*.

Noi, *„ființi ciudate, grețoase în deşărtăciunea lor"*, viermuim în cadavrul negrului pământ, viața noastră fiind ironie şi deznădejde. Şi totuşi, firea noastră poartă în ea ceva măreț, moştenire de la titanul răsculat împotriva zeului care a pus răul în lume. Sfânta năzuință a titanului a voit să înfăptuiască mutația creației, a omului *„la fire şi dreptate"*. Dar nu a izbutit pentru că, fiind făcuți *„după chipul şi asemănarea"* zeului, *răul* este impulsul oamenilor la orice gând, voință, faptă, astfel că viața noastră este *„întemeiată pe nedrept şi pe minciună"*. Şi poetul exclamă: *„Ce plan adânc şiret acolo sus! / Cum în sămânța dulce a răului s-a pus / Puterea de viață!"*

Crearea oamenilor este o sfidare de către zeu a titanului rebel – pământul: *„Spre a-l batjocori până şi în moarte, / Ne-am născut noi, după ordin divin, / Făcuţi ca să-şi petreacă Dumnezeul / Bătrân cu comica-ne neputinţă, / Să râdă-n tunet de deşărtăciunea / Viermilor cruzi, ce s-aseamăn cu el, / Să poată zice-n cruntă ironie: / «Pământ rebel, iată copiii tăi!»”*

Scenariul diadei antagonice originare Bine/Rău apare de la primele religii. Amintim mazdeismul, religia lui Zarathustra, unde principiul binelui, Ahura Mazda sau Ormuz învinge principiul răului, Ahriman. Apoi, pe aceeaşi schemă împrumutată de la vechii perşi, Iahve-Elohim iudaic versus Lucifer, cel mai frumos şi primul dintre îngeri, aruncat în infern pentru că a vrut să fie asemenea zeului suprem. La greci, Zeus se înfruntă şi învinge pe titani; dintre aceştia, Prometeu creează pe oameni şi fură focul ceresc pentru a-l dărui pământenilor, metaforă a luminii raţiunii umane; drept pedeapsă, Prometeu este înlănţuit pe muntele Caucaz, un vultur devorându-i ficatul în fiecare noapte. El va fi eliberat de Heracles, moment care marchează prăbuşirea Olimpului cu zeii săi vicioşi.

În *Demonism*, Eminescu imaginează o schemă mitică eclectică, originalitatea constând în inversarea atribuirii celor două principii morale: răul aparţine zeului suprem, aici Ormuz al iranienilor, iar binele titanului, pământului. Acesta, vrându-ne binele, ca şi Prometeu, ne-a înzestrat cu suflet, cu raţiune – *„scânteia care o numim divină”*; de asemenea, el *„cearcă a vorbi cu noi în cugetări strălucitoare, varii-mbălsămate, / În flori, în râuri, în glasul naturii / Ce-i glasul lui”*. Zadarnic însă, pentru că bătrânul zeu, drept răzbunare pe Titan, a sădit în firea noastră sâmburele distructiv.

Un ton şi mai sever întâlnim în fragmentul postum, *Confesiune.* Demiurgul, asemenea lui Hamlet, arată un craniu şi face mărturisiri cumplite poetului: tabloul vieţii este un vis sadic, înspăimântător al său.

Aicea este lumea… de-o sfărm – e sfărâmată.
De sfărâm pe vecie acest idol de lut
Eterna pace-ntinde imperiul ei mut
… Un vis al meu căldura-i, lumina şi viaţa.

... V-am înşelat nemernici, v-am închegat în vreme,
V-am aruncat în viață plecați sub anateme,
... Să curăț am vrut sânu-mi de tot ce-i crud, spurcat
Şi pentru voi anume creai al vieții iad.
... Coroană, aur, glorii, cântare şi comori,
Istorie şi nume, iubire şi onori
Sunt basmele ce-nconjor, râzânde, chipul meu.

Iată o originală şi expresivă idee a raportului dintre clipă, timp şi eternitate: *„Moarte şi nemurire sunt numai umbre ale mele. / Ca să vă-nşel privirea am născocit eu timpul. / El vă arată iadul, imperiul, Olimpul / Şi cu mândrie poartă a veciniciei mască / Când mama lui e-o clipă, care când stă să nască, / Îl şi ucide”*. Timpul este repetată ucidere comisă de fiecare clipă, iar această moarte neîncetată a timpului omul o numeşte eternitate. Şi, adaugă Eminescu, dacă într-o clipă rară, suspendată, se naşte cineva care vrea să dezlege nonsensul sinistrei tragi-comedii – este vorba de geniu –, acesta nu înțelege, din mormanele de cadavre ale clipelor înmormântate în mii şi mii de cărți, decât că firea acestor clipe, că totul este *„Nimicnicie, umbră, mizerie, peire”*. Creatorul îşi încheie tirada recunoscând faptul că poetul nu poate purta în sufletul său o asemenea *„cumplită confesiune”*. Ceea ce se va şi întâmpla, Eminescu exorcizând – ulterior – din gândirea sa asemenea teribile perspective care păreau fără ieşire.

În *Rugăciunea unui dac* apare repudierea radicală a vieții, astfel că poetul îl roagă pe Dumnezeu să-i îngăduie intrarea în repaosul etern. Este evocat mai întâi ajunul Genezei, când nu exista decât necunoscutul zeu primordial. Evocarea este aparent o laudă atât a Creatorului cât şi a cosmogoniei, a lumii izvodite:

El singur zeu stătut-a nainte de-a fi zeii
Şi din noian de ape puteri a dat scânteii,
El zeilor dă suflet şi lumii fericire,
El este-al omenimii izvor de mântuire :
Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
El este moartea morții şi învierea vieții.

Şi el îmi dete ochii să văd lumina zilei,
În vuietul de vânturi auzit-am al lui mers
Şi-n glas purtat de cântec simţii duiosu-i vers.

Dar de la aceste accente luminoase se trece brusc la un tragic blestem al propriei existenţe, la ruga stingerii, a ştergerii din istoria eternităţii. În mod ironic, poetul afirmă că, numai dăruindu-i moartea, i-ar putea mulţumi Creatorului că i-a dat şansa vieţii : *„Astfel numai, Părinte, eu pot să-ţi mulţumesc / Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc. / Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec, / Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec, / Să simt că de suflarea-ţi, suflarea mea se curmă / Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă!”*

Două nedumeriri. Pe de o parte, nu apare nici o motivaţie, chiar vagă, a tragicei renunţări la „norocul” de a fi trăit: nici invocarea nimicniciei, nici a suferinţei sau a răului inerente lumii. Pentru a explica această radicală negare, a fost invocată o profundă deprimare în dragoste, argumentată prin publicarea în aceeaşi perioadă a unor poezii, precum *Despărţire*, *De câte ori iubito*, *Pe aceeaşi ulicioară*, *Atât de fragedă*. Evident, supoziţii se pot face încă, dar, pentru problema în discuţie, importantă este absoluta tăgăduire de sine a poetului, fapt care priveşte astfel o perspectivă ontologică cosmică originară, aflată mult mai înalt decât o deziluzie amoroasă.

Relativ la invocarea mereu reluată a influenţei filozofiei budiste sau a pesimismului schopenhauerean, trebuie de înţeles că un geniu este o personalitate bine definită, impermeabilă la influenţe care să-i reconstruiască fundamental sensibilitatea şi intelectul. El poate numai să intre în corezonanţă cu idei care îi sunt structurale şi care astfel îi pot cataliza viziunile. În ele geniul se descoperă pe sine.

Pe de altă parte, suntem în faţa unei contradicţii, şi anume, dintre faptul că daco-geţii se credeau nemuritori, că *„nu mor, ci doar schimbă locuinţa”*, cum ne informează Herodot, dar aici dacul cere neantizarea totală. Din acest motiv, implicarea lui Zalmoxis, aşa cum s-a încercat a se induce, nu ni se pare că se poate susţine. Zeul trac, *„sămânţă de lumină şi-ncepător de vremuri”*, este însuşi simbolul

veşniciei: trecând prin moartea inițiatică – perioada de coborâre în grotă –, dobândeşte nemurirea. Mitul acestei fenomenologii trifazice, *viață-moarte-înviere* pe un plan superior existențial, fenomenologie pe care noi am numit-o ***structură zalmoxică***, reprezintă matricea fundamentală a spiritualității româneşti, începând cu particulara vocație pentru muzică a poporului nostru, baladele *Miorița*, *Meşterul Manole*.

Accente apofatice la adresa creatorului, similare celor din *Demonism* şi *Confesiune*, apar şi în prima parte a tabloului dramatic *Andrei Mureşanu*, reluate apoi în lungul poem *Mureşanu*. În ambele poeme, poetul începe prin a afirma din nou că *„sâmburele lumii e* răul. */ Cartea lumii d-eternă răutate / E scrisă şi-i menită... Căci răul este colțul vieții... Numai răul are puterea de a trăi... Vedeți că* sfânt *şi* bine *sunt numai pentru proşti.* ***Rău şi ură / Dacă nu sunt, nu este istorie”***. Este invocat „Satan, geniu al disperării”, răzvrătit pe cerul unde tronează nedreptatea, creatorul care a făurit o lume dintr-o tină rea, *„fiindcă tină şi praf e universul întreg”*. Arhanghel al „morții cei bătrâne”, Satan poate mântui doar prin moarte, prin distrugere cosmică, neizbutita lume, şi – în acest sens – Eminescu imaginează un teribil tablou al posibilei neantizări finale a universului. Poetul însuşi ar vrea să participe la această înfricoşătoare demolare a lumilor, a sistemelor solare, a miilor circuite temporale. În fața neantului care şi-ar întinde aripile pe nemărginirea preschimbată în ruine, poetul ar voi să strige: *„Mărire, Satan, de trei ori ai învins! / Atuncea mă primeşte prin îngerii peirei / Mă-nvață şi pe mine cuvântul nimicirei. / ...Atuncea saluta-voi eternul adevăr... / Şi liber, mare, mândru prin condamnarea lui, / A cerurilor scară în zbor am să o sui... / Să strig cu răzbunarea pe buze-n lumi deşarte: / Te blăstăm căci în lume de viață avui parte.”*

Dar iată că în ambele poezii are loc o spectaculară mutație a atitudinii față de Creator şi lumea făurită de el. În *Mureşanu*, Eminescu îşi pune întrebarea fundamentală: *„Viața noastră însă, oricât de neagră fie, /* ***Ea împlineşte oare în lume vreo solie?*** (s. n.) */ E scop în viața noastră – vreun scop*

al mântuirii?" Care este acea solie, ce mântuire ar putea înfăptui viața noastră? Solia este a recunoaşte splendoarea universului şi a încerca mântuirea vieții de perisabilitate prin taumaturgia poetică.

Astfel, în tabloul dramatic, poetul îşi cere iertare de la Creator pentru condamnarea care s-a datorat *„unei gândiri pe dos, unei simțiri perverse"*, şi recunoaşte măreția Creației, opunând tabloului dinamic distructiv sublimul matematic care inspiră uimire şi adorare: *„Văd cerul, lan albastru, sădit cu grâu de stele, / El îmi arată planul adâncei întocmele / Cu care-şi mişcă sorii. – În sâmburul de ghindă / Eu un stejar"*. Prin mijlocirea acestei metafore, Mureşanu trece din planul universal la planul *„ginții mele"*, nația lui iubită pe care vrea să o vadă nu doar fericită, ci *„mare*". Exorcizarea îndelungii tăgade are loc prin magia visului, dăruit poetului de Regele Somn, aducător al „fericirii vieții pământene", şi care proclamă cuvânt fundamental: ***„Nu poți să ştergi viața cu-a gândului burete*"**. Iar visul este cel de iubire, al unui „amor sfânt", formulat în sublima chemare: „*De văd a ta cerească, armonică-arătare, / Urechea mea e surdă şi gura-mi glas nu are. / O, înger! Stea din ceruri... nemaigândită! scumpă! / ... Eşti îngerul de pază, eşti Dumnezeu, eşti Muză?"*

Iubirea şi ființa iubită rămân însă pururi insondabil mister; în aceasta constă magia de neînvins a dragostei, răspunde nevăzutul *Chip* (Ondină? Sirenă?): *„Nu cerceta zadarnic, nefericite... Taină / E frumusețea vieți-mi şi-a sufletului haină / În taină e amoru-ți... şi-n vecinic întuneric / Va rămânea ființa-mi pentru-al tău ochi himeric"*. Acest final confirmă încă o dată că aspirația supremă a lui Eminescu, alias Hyperion, a fost iubirea, iar motivația a constat, pe de o parte, în fuga de singurătate (în mod semnificativ, în *Andrei Mureşanu* este vorba de un călugăr, la fel ca şi în *Povestea Magului călător în stele*), pentru a realiza „sfânta singurătate în doi" care reface unitatea primordială, iar pe de altă parte, în faptul că mecanismul atracției în dragoste constituie unul din marile secrete ale universului.

MODULAREA CRISTIANICĂ

Aproximativ în aceeaşi perioadă cu poemele sumbre amintite mai sus – dar, aşa cum am văzut, în *Mureşanu* începând deja să apară lumina sub forma iubirii –, Eminescu scrie poezia *Dumnezeu şi om*, unde pune faţă în faţă iconografia primitivă cu pictura religioasă ulterioară. Acea „gravură grosolană”, zugrăvită cu naivitate şi adâncă pietate, punea aripi minţii, „zbor de foc cutezător”. Iată expresiva descriere a figurilor ascetice din prima perioadă a iconografiei bizantine :

Cărţii vechi, roase de molii, cu păreţii afumaţi,
I-am deschis unsele pagini, cu-a lor litere bătrâne,
Strâmbe ca gândirea oarbă unor secole străine,
Triste ca aerul bolnav de sub murii afumaţi.

Dar pe pagina din urmă, în trăsuri greoaie, seci,
Te-am văzut născând în paie, faţa mică şi urâtă,
Tu, Christoase,-o ieroglifă stai cu fruntea amărâtă,
Tu, Mario, stai tăcută, ţeapănă, cu ochii reci!

Puritatea, ingenuitatea sufletelor credincioşilor vedeau în asemenea imagini stângace faptul că *„în umilinţă s-a născut adevărul”*. Iisus era o stea de pace *„luminând lumea şi cerul...”*. Şi urmează o definire de excepţie a rolului fundamental jucat de Hristos în istoria lumii umane: *„din durerea unui secol, din martiriul lumii-ntregi... visul omenirii grămădit într-o fiinţă”*.

Astăzi însă, scrie poetul, toată cucernicia, acea feciorie sufletească au dispărut, imaginea cerească purificatoare în imagini ale sacralităţii, lipsite de orice ornamentaţie, de orice intenţii estetizante, sunt înlocuite cu imagini fastuoase, desanctizate, desdumnezeite prin supraîncărcarea cu aur, purpură şi pietre scumpe. Iisus, cel umil, a devenit un rege pe tron, în timp ce inimile sunt golite de fior mistic. În ochiul artistului, Iisus nu mai este Dumnezeu, ci om. *„Azi gândirea se aprinde ca şi focul cel de paie – / Ieri ai fost credinţă simplă – însă sinceră, adâncă. / Împărat fuşi Omenirii, crezu-n tine era stâncă... / Azi pe pânză te aruncă, ori în marmură te taie.”*

Un grup de postume, aparţinând aproximativ aceleaşi perioade, sunt de inspiraţie creştină, în nuanţă ortodoxă: *Ta*(t) *twam asi*, *Colinde, colinde...*, *Învierea*, *Rugăciune*, *Răsai*

asupra mea. Constanta acestor poeme este evocarea Fecioarei Maria. Semnificativ apare faptul că sunt contemporane cu poezia *Fiind băiet păduri cutreeram,* precum şi cu antuma *O, rămâi...* şi, de asemenea, nu prea departe de *O, mamă...* Faptul acesta induce ideea că este vorba de un moment de intensă nostalgie a copilăriei. Astfel evocarea Fecioarei Maria pare un ecou al amintirii mamei poetului pentru care avea un cult cu adevărat sacru, cult exprimat printre altele în poezia *Închinare lui Ştefan cel mare: „Un sărutat de mamă, extaz de bucurie / Cum numai sus în ceruri se poate repeta”.*

În poezia *Ta*(t) *twam asi*, evocând atmosfera de smerenie şi evlavie din micile noastre biserici, Eminescu se adresează Fecioarei Maria cu cea mai suavă rugăciune din literatura noastră, covibrantă cu *Ave Maria* de Bach sau Schubert: *„Rugămu-ne'ndurărilor / Luceafărului mărilor! / Din valul ce ne bântuie / Înalță-ne, ne mântuie! / Privirea-ți adorată / Asupră-ne coboară, / O Maică prea-curată / Şi pururea fecioară, / Marie!”.* Fecioara Maria este identificată cu luceafărul veghind dramaticul destin omenesc. Rugăciunea este polarizată în jurul a doi centri activi: cel pământesc – zbuciumat, supus pătimirii şi neliniştii, definind condiția umană şi exprimat de versul *„Din valul ce ne bântuie”* –, iar la polul ceresc, privirea îndurătoare a celei mai sublime divinități feminine din istoria religiilor. Versurile *„Privirea-ți adorată / Asupră-ne coboară”* evocă imaginile Fecioarei din iconografia bizantină, unde Preacurata îşi pleacă privirile pline de duioşie asupra fragilei făpturi omeneşti, care o imploră să o ridice la condiția celestă, smulgând-o din acest *„vis al morții-eterne”,* care este viața omenească.

În poezia *Răsai asupra mea…* poetul, rătăcitor şi rătăcit în noaptea unor gânduri care l-au înstrăinat de el însuşi făcându-l să se piardă în suferința adâncă a nimicniciei sale, imploră pe Fecioara Maria să-i redea credința, fiorul sfânt de odinioară în scopul purificării şi reluării ființării din starea sufletească virginală a copilăriei şi a tinereții: *„Răsai asupra mea, lumină lină, / Ca-n visul meu ceresc d' odinioară; / O, maică sfântă, pururea fecioară, / În noaptea gândurilor mele vină. // ...Străin de toți, pierdut în suferința / Adâncă a nimic-*

niciei mele, / Eu nu mai cred nimic şi n-am tărie. / ...Dă-mi tinerețea iar şi dă-mi credința”.

Trebuie amintit un lucru deosebit de semnificativ. Credința creştină a creat la noi un sentiment sărbătoresc de o nuanță şi elevație inexprimabile: Duminicile – răgazuri de primenire sufletească scoase din timp, feericul Crăciun şi Anul Nou, dar mai ales Paştele, sărbătoarea Patimilor şi a Învierii – instituie o inefabilă atmosferă de renaştere, un sentiment de reînceput în curăție. Melodioasa poezie *Colinde, Colinde!* este o reminiscență a atmosferei luminoase a Crăciunului copilăriei, fiind evocată, alături de Iisus, Fecioara Maria: *„Colinde, colinde / E vremea colindelor, / Căci gheața se-ntinde / Asemeni oglinzilor. / ...Se bucur copiii, / Copiii şi fetele, / De dragul Mariei / Îşi piaptănă pletele. / De dragul Mariei / Şi al Mântuitorului/ Luceşte pe ceruri / O stea călătorului”.*

Aşa cum s-a remarcat, la noi, luminozitatea sărbătoririi Învierii depăşeşte dramatismul răstignirii, invers față de ce se întâmplă în Occident, mărturie stând, între altele, catapeteasma de la Isenheim, muzeul Unterlinden din Colmar, unde tabloul crucificării, operă a lui Mathias Grünewald, este de un tragism înfricoşător, abia suportabil prin cruzimea torturilor care au sfârtecat în zeci de răni, sângerânde sau în putrefacție, trupul lui Iisus. Eminescu evocă slujba din noaptea Învierii petrecută şi ascultată în profundă smerenie şi mistică evlavie, şi culminând cu chemarea *„Veniți de luați lumină!*:

... O muzică adâncă şi plină de blândețe
Pătrunde tânguioasă puternicile bolți :
„Pieirea, Doamne Sfinte, căzu în orice colț,
Înveninând pre însuşi isvorul de vïețe.

... Apoi din nou tăcere, cutremur şi sfială
Şi negrul întuneric se sperie de şoapte…
Două-spre-zece pasuri răsună… miez de noapte…
Deodată ’n negre ziduri lumina dă năvală.

Un clocot lung de glasuri vui de bucurie…
Colo ’n altar se uită şi preoți şi popor,
Cum din mormânt răsare Christos învingător
Iar inimile toate s’ unesc în armonie:

„Christos au înviat din morți / Cu cetele sfinte, / Cu moartea pre moarte călcând-o / Lumină ducând-o / Celor din morminte!”. Răzbate în aceste versuri ecoul credinței sădită în adâncurile sufletului românesc sub forma datinii, ca o salvare oricând trează, o speranță de reînviere a adevărului și a iubirii: *„Dar rămâne datina și înțelesul ei sfânt, așa cum e de mult: și de nu va sosi niciodată acea zi, din care să înceapă veacul de aur al adevărului și al iubirii de oameni, totuși e bine să se creadă în sosirea ei, pentru ca să se bucure cei buni în «ziua învierii», când ne luminăm prin sărbătoare și ne primim unul pe altul și zicem frați celor ce ne urăsc pe noi, și iertăm pe toți pentru înviere, strigând cu toții: «Christos a înviat»”*.

Sacrul, fundament al religiozității eminesciene

Suprema valoare este viața, faptul că ființăm. Șansa că am făcut secantă cu lumina – o singură oară în istoria eternității – este un miracol. Astfel, *morala care se impune, imperativul nostru categoric este responsabilitatea față de faptul de a exista, față de totalitatea Creației*. Or, așa cum am văzut, pentru Eminescu axiologia cea mai înaltă care răspunde acestui imperativ etic nu este divinitatea, de care s-a și îndoit până la negare, ci a fost sacrul. Invarianta idealității etice este sacrul. Nu se poate trăi fără a avea ceva sfânt: românul a avut din rădăcini sentimentul demnității, a sfințeniei vieții, încât a înțeles că acela care nu are nimic sfânt se autoneagă, nu are loc în viață: *„Cine n-are nimic sfânt, / N-aibe loc pe-acest pământ”*, se spune într-un cântec popular.

Că pentru Eminescu apriorismul sacrului a fost criteriul supremei axiologii o constituie faptul că în creația sa atributul valorizant cel mai frecvent folosit este cuvântul s f â n t . Pe cât ne putem da seama – așa cum am relevat și în alte scrieri –, Eminescu este poetul care, în literatura lumii, exceptând scrierile religioase, folosește cel mai des acest cuvânt, apărând de zeci de ori în antume, postume și proza literară, învestind cu el în primul rând natura cu feluritele ei componente precum și viața omenească în diversele ei manifestări: copilăria, frumusețea, iubirea, suferința, moartea; sfinte sunt visul și

poezia, harfa, cântul, „drama faptei”, geniile, graiul românesc, mormântul mamei; sfinte de asemenea Dacia, istoria din vechime, firile vizionare ale primelor scrieri ale literaturii noastre ş.a.

Sacralitatea s-a confundat cu însăşi viaţa şi opera lui Eminescu. Lucrul acesta l-a spus admirabil Caragiale: *„Eminescu semăna cu un sfânt tânăr coborât dintr'o veche icoană bizantină”*; şi despre operă: *„Lucrarea ce un mare artist ca Eminescu o lasă... este ceva sfânt... pentru o viaţă mai durabilă decât chiar a neamului său întreg, gândiri şi simţiri de veacuri ale acestuia”*. Iar Octavian Goga: *„De-ar fi trăit în zbuciumatele veacuri vechi de paroxism religios, Eminescu ar fi fost beatificat”.*

O lumină semnificativă asupra concepţiei religioase a lui Eminescu ne oferă preocuparea sa pentru filozofia lui Spinoza, în perioada vieneză, fapt relatat de Ioan Slavici. Această filozofie constituie o viziune singulară în istoria gândirii. Şlefuitor de lentile, Spinoza a văzut lumea ca printr-un cristal, astfel că, în concepţia sa, totul este lumină şi perfecţiune. În *Ethica, ordine geometrico demonstrata*, plecând de la un număr adevăruri pe care le consideră axiomatice, Spinoza îşi construieşte sistemul de *totalizare universală raţională*.

Conceptul fundamental al gânditorului olandez este panteismul, formulat în ecuaţia *Deus sive Natura*: Dumnezeu şi Natura sunt unul şi acelaşi lucru. Spinoza nu exilează pe Dumnezeu într-un transcendent străin omului, astfel că nu există opoziţia: lumea de aici şi lumea de dincolo. Substanţa naturii, a lui Dumnezeu este dotată cu puterea de a genera permanent o infinitate de fiinţe cu infinitatea modalităţilor lor de a exista. Nu este însă forţa obscură a lui Brahma dublat de Maya, forţa inconştientă a eului filozofiei idealiste germane şi nici orbul elan vital al lui Henri Bergson. Natura nu poate fi o creatoare confuză, buimacă. Confundând Natura cu Dumnezeu, *monadă unică*, nescindată, Spinoza rezolvă una din antinomiile fundamentale ale ontologiei: contradicţia dintre finit şi infinit. Natura – adică Dumnezeu – este totalitatea imanenţei, aceasta umplând întreg posibilul ontologic.

Natura, Existența, se află în perpetuă activitate, astfel că ființarea umană este un act, iar actul său fundamental este dorința. *Esența omului este dorința*. Dar nu dorința budistă, aflată la originea suferinței universale, şi nici cea schopenhaueriană constituită de egoismul instinctului de conservare care antrenează de asemenea suferință, ci un factor cu totul nou ca idee: efortul de a fi, tendința de a exista cât mai plenar, în cea mai înaltă noblețe. Cunoaşterea şi imaginația umană sunt în continuă mişcare pentru afirmarea de sine a ființării, mişcare atât a spiritului cât şi a trupului: *„Noi nu dorim un lucru pentru că este bun, ci dimpotrivă, pentru că îl dorim, acel lucru este bun.”* Cu alte cuvinte, iubim pentru că învestim valoric obiectul afecțiunii noastre cu icoana elevată pe care i-o împrumutăm. Dorința confuză, apărută spontan, necontrolat, duce la servitute, la acțiuni care se întorc împotriva adevăratei energii de a ființa.

S-ar părea că există o contradicție între determinismul absolut din filozofia lui Spinoza şi ideea de libertate. Prin libertate el înțelege însă cunoaşterea adecvată, adică rațională a afectelor (a sentimentelor), *transformarea sentimentului orb în sentiment luminat*, în dorințe libere care *îmbină puterile trupului cu ale sufletului*. De aici afirmația fundamentală: lumea materială nu trebuie discreditată, repudiată ca fiind sursă a păcatului, aşa cum afirmă teologia iudeocreştină. *O singură lume este dată şi ea trebuie trăită*. Dar trăită în virtute. Iar virtutea, perfecțiunea morală constă în a ne pune de acord dorințele noastre cu realitatea naturii, fapt care duce la beatitudine, scopul suprem al existenței, pentru că beatitudinea înseamnă eliberare, mântuire. Cunoscând unitatea, perfecțiunea şi veşnicia naturii, atingem suprema dorință, cea mai înaltă bucurie care este iubirea, şi anume *amor intellectualis Dei:* iubirea iluminată de gând, a lui Dumnezeu, a Naturii. Iubim Firea pentru frumusețea şi desăvârşirea ei, pentru miracolul că există şi miracolul armoniei sale şi pentru că ne-a primit drept oaspeți.

Consubstanțial cu întreaga făptură, consubstanțial cu Natura, cu Dumnezeu, raportul nostru cu „celălalt”, cu Altul trebuie să fie cel al infinitei înțelegeri, idee concentrată de

Spinoza în aforismul: *Non ridere, non lugere, necque detestari, sed intellegere* – să nu râzi, sa nu plângi, nici să deteşti, ci să înțelegi: lege morală de perfectă noblețe. Virtutea înseamnă a te apropia şi a iubi. Iar a înțelege şi a iubi înseamnă a învesti şi a trăi fiecare lucru sub semnul veşniciei, *sub specie aeternitatis*, aşa cum va afirma şi Nietzsche, profund admirator al spinozismului. Spinoza face din filozofie adevărata antropologie, condiția libertății şi a fericirii omeneşti. Nu un mijloc, un ghid, ca pentru alte sisteme de gândire, ci *filozofia însăşi este reala mântuire*.

Care va fi fost motivația atracției lui Eminescu pentru gândirea spinozistă? Este vorba în primul rând de monismul simpatetic cu natura al autorului lui *Călin*, un adevărat cult în fața unei axiologii ultime. Analog ecuației *Deus sive Natura*, Eminescu afirmă: *„natura este singurul absolut... numai natura are dreptate 'n veci”*. De aici superlativul axiologic dăruit naturii – sacralizarea.

Senioriala înrudire a concepției asupra naturii a autorului *Luceafărului* cu dumnezeirea naturii din gândirea lui Spinoza o constituie fenomenologia spațială particular eminesciană, şi anume, convertirea spațiului din afară în spațiu lăuntric, solidarizând în felul acesta natura cu sufletul, monism definitoriu pentru spinozism.

Religiozitatea sacralității, caracterul esențial *etic* al creației eminesciene se afla în consens cu cea a autorului *Eticei*, unul din marii moralişti ai nobleței umane. Căci spinozismul este mai întâi o etică, şi anume, o etică a aristocrației spirituale, şi nu o epistemologie sau o teologie pur teoretice.

Friedrich Schlegel vorbea de firescul apropierii poeților şi gânditorilor de Spinoza. Printre aceştia s-au numărat – în afară de Eminescu – Goethe, Novalis, Hegel, Nietzsche. Căci, afirmă el, „gândirea trebuie în mod absolut să se ridice la nivelul spinozismului înainte de a sui încă mai înalt, să se scalde înainte de toate în acest eter sublim al substanței unice universale şi impersonale în care sufletul se purifică de orice particularitate”.

*

Numele Creatorului apare sub diverse nume în lirica eminesciană: bătrânul zeu, Dumnezeu, Demiurg, Zamolxe, Ormuz. A adorat pe vreunul în postura unui devot religios? Iată ce precizează poetul:

Eu nu cred nici în Iehova
Nici în Buddha-Sakya-Muni,
Nici în viață, nici în moarte,
Nici în stingere ca unii.

Visuri sunt şi unul şi-altul
... Toate-aceste taine sfinte
Pentru om frânturi de limbă –
În zadar gândeşti, căci gândul,
Zău, nimic în lume schimbă.

... Şi fiindcă în nimica
Eu nu cred – o, dați-mi pace!
Fac aşa cum mie-mi pare
Şi făceți precum vă place.

Eminescu afirmă deci că nu a fost nici budist practicant, nici iudeocreştin, nici mazdeist, chiar dacă l-a implicat pe Ormuz în crearea luminii. Nici în Demiurg nu a crezut, cel din golul Ajunului, când singur îşi auzea plânsul şi care, ieşind din solitudinea increatului, *„se opinteşte-n van”* să creeze o lume durabilă a binelui – zădărnicie pe care i-o reproşează în poezia *O, stingă-se a vieții*...: *„O, Demiurg, solie când nu mi-ai scris în stele, / De ce mi-ai dat ştiința nimicniciei mele?*”. Şi dacă Demiurgul nu vrea să-i satisfacă lui Hyperion dorința de a fi muritor, nu o face oare pentru că este apărătorul *formei dintâi*, a ceea ce este neînceput şi deci etern, astfel, că ieşirea din primordialitate fiind moarte, este amenințat Demiurgul însuşi?

Prin structura sa etică, Eminescu avea spirit creştin. Dar un „creştinism liber”, neaservit dogmatic. Amintitele poezii care celebrează în primul rând pe Fecioara Maria, precum şi colindele şi Învierea, nu sunt simple exerciții estetice, ci exprimă o sensibilitate religioasă răzbătând în ecou puternic din luminoasa copilărie. Iată un text revelator al modului deosebit de înalt cum înțelegea Eminescu să fie creştin: *„Eu*

sunt budist. Nefiind creştin simplu, ci creştin ridicat la potența a 10 [-a], nu mi-e milă numai de ai mei, m-e milă de orice viețuieşte, fie aceea un gândac, fie un animal, fie un grec, fie un sârb, fie un bulgar. Religia mea îmi comandă a nu spune decât atâta cât poate s'aducă pe o ființă, la cunoştința de sine, la acea fulgurație intelectuală care să-l facă a vedea că degeaba invidia se zbate, degeaba răutatea se frământă, degeaba minciuna se luptă, căci luptă în contra unei puteri constante, care există pururea, contra lui Brahm, a adevărului." (Ms. 2275B, 89r). Pentru autorul *Scrisorilor*, religia sa era ***etica*** – a binelui, a milei creştine şi adevărului. În acest sens – în mod semnificativ pentru deschiderea sa intelectuală universală – alături de credința creştină în putere înzecită, Eminescu invocă drept martori, prin ceea ce au mai nobil de ordin moral – budismul şi hinduismul –, într-o sinteză ideală cu creştinismul.

În legătură cu asocierea pe care Eminescu o face aici între budism şi creştinism, este interesant faptul că unii cercetători afirmă originea budistă a creştinismului, iar încă din secolul XVIII, Voltaire susținea filiația brahmanică. Wagner scria la 7 iunie 1855 lui Liszt: *„Grație cercetărilor ştiinței moderne, s-a ajuns la a se demonstra că creştinismul pur şi fără amestec nu este altceva decât o ramură a venerabilului budism."* (Maurice Olender, *Limbile Paradisului*, trad. Ion Brana, Nemira, 1999, p. 95).

În *Memento mori*, dorind cu ardoare să afle chipul Creatorului, Eminescu se întreabă dacă, în cazul când l-am cunoaşte pe Dumnezeu, cel creat de miraculosul nostru intelect – dar care asfințeşte din ev în ev odată cu cerul încărcat de miturile care l-au imaginat –, nu cumva l-am cunoaşte, de fapt, pe om :

Tu, ce în câmpii de caos semeni stele – sfânt şi mare,
Din ruinile gândiri-mi, o, răsari, clar ca un soare,
Rupe vălur' le d-imagini ce te-ascund ca pe-un fantom;
Tu, ce scrii mai dinainte a istoriei gândire,
Ce ții bolțile tăriei să nu cadă-n risipire,
Cine eşti?... Să pot pricepe şi icoana ta… pe om. (s.n.)

Eu un **om** *de te-aş cunoaşte, chiar să mor mi-ar părea bine.*
Doar să ştiu – semeni furnicei ce cutează-a te gândi ?
... Cine-a pus aste seminţe, ce-arunc ramure de raze,
… Ramuri ce purced cu toate dintr-o inimă de om?
A pus gânduri uriaşe într' o ţeastă de furnică, (s.n.)
O voinţă-atât de mare 'ntr' o putere-atât de mică,
Grămădind nemărginirea în sclipitu-unui atom.

Într-o notă semnificativă, Eminescu afirmă că *„religia este o tangentă"*, şi anume, la cercul misterului, tangentă purtată în *„iluzie infinită"* de către *„instinctul metafizic"* (ms. 2258, 360r). Prin urmare, pururi instinctul metafizic va orbita în jurul necunoscutului, dar numai în tangentă, fără a putea pătrunde în secantă cu inima tainei, astfel că orice filozofare asupra misterului cosmic rămâne o iluzie infinit repetată.

Răspunsul la întrebarea – care era în concepţia lui Eminescu raportul între om şi divinitate – se află exprimată în următoarele două texte „panteistice". Unul dintre ele este o notă (ms. 2262, f, 2v) în care poetul afirmă *„Eu e Dumnezeu"*. Eminescu nu se referă aici numai la eul său propriu, ci la eul uman în general, pe care îl consideră unul şi acelaşi cu Dumnezeu. Celălalt text se află într-o scrisoare către Veronica Micle, unde poetul scria: *„Dumnezeu nu e în cer şi nu-i pe pământ; Dumnezeu este în inima noastră"*. Viziunea aceasta este concordantă cu cea a lui Giordano Bruno, la care Eminescu se referea în nota de manuscris privind intenţia de modificare a Luceafărului, *„Frumuseţea divină se află şi străluceşte în fiecare om… dar numai intelectul eroic vede lumina divină"*. În perspectiva acestei viziuni, şansa noastră de a ne fi născut înseamnă şansa de a experimenta convieţuirea cu Dumnezeu, în Dumnezeu, aşa cum afirma şi Spinoza, iar mai înainte, marele mistic german al Evului Mediu, Magister Eckhart, care îl ruga pe Dumnezeu să-l facă egalul său. Acest lucru vieţuind în etica sacralităţii. Altfel, afirmă Eckhart, *„Dumnezeu se află aici, dar noi suntem departe, Dumnezeu este lăuntric, dar noi rămânem afară, Dumnezeu este acasă, dar noi suntem străini"*. Străini nouă înşine, dumnezeirii noastre.

Dumnezeu aflându-se în natură, autorul *Luceafărului* considera fiinţarea umană, odată cu întreaga Fiinţare, sfinte. Sacralizarea este exprimarea emoţiei inimii şi a intelectului faţă de totalitatea existenţei care este însăşi divinitatea: *amor intellectualis Dei.* Aşa se explică şi înclinaţia poetului către credinţa copilăriei, creştinismul în nuanţa sensibilităţii religioase a românului care consideră sfântă firea. Nichifor Crainic exprimă într-o inspirată formulare acest raportul particular om-Dumnezeu la români: *„înomenirea lui Dumnezeu şi îndumnezeirea omului”*.

O dovadă a divinizării de către român a firii, primat al sacralităţii, constă şi în următorul fapt. În *Moriţa*, unde, deşi omul se află – potenţial – în faţa morţii, nu este invocată în nici un moment divinitatea, ci este evocată natura în tot ce are ea mai sublim, începând cu munţii şi terminând cu soarele, luna, stelele care serbează apoteotic nunta eroului cu mireasa lumii. Acelaşi lucru la Eminescu: în nici una din cele patruzeci de variante ale poeziei testamentare *Mai am un singur dor* nu apare numele divinităţii, pentru că Dumnezeu se confundă cu „sfânta natură”, singurul absolut. *„Când va înceta al inimii zbucium”*, poetul vrea să fie vegheat de elementele naturii într-o fraternizare eternă, de la teiul sfânt, glasul buciumului, izvoarele, asprul cânt al mării – până la „atotştiutoarea” lună. Şi luceferii prieteni.

Eminescu a făcut t e o l o g i e p o e t i c ă: sacralizarea lumii şi a vieţii, îndumnezeirea iubirii care a constituit năzuinţa sa primordială. Totul armonizat în Unul prin uimirea inimii, înaripparea gândului, magia verbului. Aserţiunea amintită – *„Eu e Dumnezeu”* coincidentă cu axioma *Deus sive Natura* semnează această pansacralitate a tot ce există din viziunea poeziei totale a lui Eminescu, lumea fiind o *teofanie în reciprocitate*: Dumnezeu se manifestă în om, omul se arată în Dumnezeu. Iar modularea cristianică a acestei teologii din elevatele invocări ale Învierii şi ale Fecioarei Maria poartă foarte înalt, înfăptuind deschideri spre reînceputuri, spre puritatea preludiilor ontice.

Istorie literară, antropologie culturală

Un pseudonim pentru eternitate*

Ion FILIPCIUC

Pseudonimul *Gr. Gellianu* s-a dovedit a fi un adevărat balaur cu mai multe capete, unele abia întrezărite, altele chiar nevăzute, pe care istoricii literari au tot încercat să le reteze însă, îndată ce paloşul bine ascuţit al adevărului şi-a făcut lucrarea, s-a constatat că lovitura căzu alături de ceea ce-ar trebui să mîntuie odată pentru totdeauna discuţia asupra faimosului articol despre ***Poesiele d-lui Eminescu*** din anul 1875.

Şi credem că toate aceste „munci" nu s-ar fi irosit dacă voinicii porniţi în hăituirea pseudonimatului ar fi cumpănit, înainte de orice, paradigma cultural-istorică în care balaurul a crescut şi s-a hrănit pînă la performanţa de-a zvîrli cîteva trîmbe de flăcări, între care cea mai înfocată asupra poeziilor tînărului Mihail Eminescu.

Aşadar, paradigma, ceea ce ar însemna să reconstituim starea sau mişcarea literaturii române din acea vreme. Or, pentru asemenea ispravă n-avem alt curaj decît a cere ajutorul logistic din partea a doi literaţi bine aşezaţi în strana culturală a epocii – George Creţeanu şi Iacob Negruzzi – , între care trebuie chemat Vasile Gr. Pop, cu acea bună trecere în revistă din al său ***Conspect asupra literaturei române şi a literaţilor ei de la început şi pînă astăzi în ordine cronologică*** din 1875 şi 1876, unde nu scapă nici un cuvînt despre critica lui Gr. Gellianu. (1)

George Creţeanu publică în *„Revista română"* din 1861 un studiu intitulat ***Mişcarea literară. Din 1861 în Ţerile***

* Lucrarea de faţă reprezintă o variantă uşor modificată (prin reducerea spaţiului acordat unor texte citate integral în versiunea originară) a unui material apărut în: Gr. Gellianu, *Schiţe literare*, ediţie alcătuită de Ion Filipciuc, Biblioteca „Mioriţa", Cîmpulung Bucovina, 2006, p. 65-153.

Române, unde face un elogiu izbînzilor din cîmpul înfruntărilor culturale din istoria unui popor, căci: „Vieața națiilor nu se manifestă numai pe cîmpul de bătaie sau în arena luptelor politice; ea se poate desfăşura cu strălucire în domeniul cugetării, poate face concuiste intelectuale ale căror urme să fie mai durabile şi mai folositoare progreselor omenirei decît concuistele unui Alexandru sau unui Cesar. Putem zice şi mai mult: unde e ideea, unde e dreptul, acolo va fi victoria definitivă. Trebuie dar să încongiurăm de tot amorul, de toată venerația noastră, pe nobilii muncitori cari seamănă cîmpul inteliginței; gloria şi libertatea vor fi fructele ce după urma lor patria va culege". (2)

Şi dă exemplul Greciei şi al Italiei, unde popoarele acestor țări cu o mare cultură se ridică la luptă pentru a-şi recîştiga „independența şi unitatea" lor.

Unirea Țărilor Române nu schimbă de la sine lucrurile din vechiul regim, căci „o lege nu transformă într-o zi oameni şi obiceiuri; generația care ține cîrma lucrurilor a fost crescută şi a participat mai mult sau mai puțin la treburi sub regimul desființat; oricîtă bunăvoință i-am presupune, nu trebue să ne închipuim că omul cel vechi a murit cu totul într-însa" şi G. Crețeanu consideră că „este misia literaturei – nobilă misie – de a transforma obiceele, de a vulgarisa ideile nalte, de a pregăti viitorul".

Cu observația că literatura română are „un cîmp întins de explorare" şi „tărîmul său este încă vergur", autorul sondează noile condiții ale filologilor, poeților, criticilor, publiciştilor şi romancierilor, întrucît „Deacă în trecut ei aveau o scusă în starea de servitute în care censura ținea gîndirea, astăzi, la razele libertății, îşi pot destinde aripile şi fîlfăi în orizonul senin al României regenerate". (3)

Aşteptînd promisiunile viitorului, G. Crețeanu aruncă o „privire asupra producțiilor anului ce se scurse" şi se opreşte la volumului ***Preludele*** de Gr. H. Grandea şi ***Doruri şi Amoruri*** al lui Alexandru Depărățeanu. Cel dintîi poet „are o imaginațiune fină, naivă; poesia curge cu profusiune din peana sa şi se traduce în cele mai grațioase comparații şi imagine; vede oricine, citindu-l, un talent natural, al cărui viitor e plin

de frumoase făgăduințe de va stărui în cultura Muselor. În cele mai multe poesii ale sale, D. Grandea se vede că a luat de model cînticele şi baladele populare publicate de D. V. Alecsandri. Oricît e de plăcută şi grațioasă această formă, ni se pare că ea denotă o epocă primitivă şi nu mai poate avea acelaşi merit cînd e lipsită de parfumul anticuității; preferăm din colecția autorului poesiele care au o formă mai modernă şi care se inspiră de simțiminte patriotice, precum cele intitulate ***Ruinele***, ***La Patrie*** şi altele, pline de un adevărat lirism. Unele strofe din poesia sa ***Nymfa*** ne au adus aminte grația antică a celor mai bune poesii ale lui André Chénier. Într-un cuvînt, Domnului Grandea nu-i lipseşte nici talentul natural, nici inspirația; am dori însă să evite deasa întrebuințare a unor vorbe precum *zori*, *aură*, *dalbă*, *stele*, *filomele* etc., care, oricît de poetice sunt, devin monotone, fiind repetate la fiecare strofă". (4)

Iar pentru a proba talentul poetului român, criticul momentului reproduce traducția pe care Grandea o face poeziei ***Lacul*** de Lamartine:

Aşa spre nouă țărmuri împinşi cu ne-ncetare,
În noaptea eternelă duşi făr-a ne-nturna,
O zi nu-i cu putință p-a secolilor mare
Ancor-a arunca?

O, lac! Abia şi anul s-a precurmat din cale
Şi lîngă aste maluri ce ea le-ar mai vedea
Privesc! Eu viu singur să stau privind în vale,
Tot unde ea şedea!

Aşa mugeai atuncea sub stîncele profunde,
Aşa spărgeai tu valul pe țărmul sfîşiat,
Aşa tu pe picioare-i spumarea de pe unde
Svîrleai înfiorat:

O seară ții tu minte? Pluteam noi cu plăcere;
Nu s-auzia departe pe luciu frumos
Decît cum lopătarii despică în tăcere
Cristalu-armonios.

Accente ne-auzite răsună deodată,
Ca-n regii d-altă lume ecoul fu isbit;
Şi undele-ascultară cînd vocea adorată
Răpindă a vorbit:

«O, timp! Opreşte-ți sborul! Momente fericite,
Opriți al vostru sbor!
Lăsați-ne a soarbe plăcerile dorite
Din anii plini d-amor.

Destui din cei ce sufăr în lume vă imploră;
Cu ei sburați, fugiți!
Luați-le şi vieața şi grija ce-i devoră
Uitați pe fericiți!

În van e orice rugă, căci sborul nu s-alină;
Ca fulgerile fug;
Eu zic la astă noapte: O, noapte, fii mai lină;
Şi zorile ajung.

Iubi-vom dar, iubi-vom! De timpul care fuge
Curînd să profităm!
Liman nu are omul, nici timpul unde-ajunge;
El curge, noi sburăm!»

O, timp gelos, se poate minute de-ncîntare,
Amorul cînd ne varsă ferice cu deplin,
Fugi de noi departe şi tot cu acea sburare
Ca-n zilele de chin?

Şi ce! Ori nu se poate opri măcar o urmă?
Trecute sunt cu totul? E oare tot perdut?
Ast timp ce ni le dete, ast timp ce ni le curmă,
N-o să le dea mai mult?

Neant, eternitate, trecut, adînci abisuri,
Din zilele sorbite ce are ați făcut?
Vorbiți, ne mai dați încă sublimele extasuri,
Cînd voi ni le-ți perdut?

O, lac şi stînci tăcute, spelunci, păduri umbroase!
Şi tot ce cruță timpul, rejună cu zefir!
Păstrați din astă noapte, natură mult frumoasă,
Măcar un suvenir!

Să fie-n a ta pace, să fie în vijelie,
O, lac, şi în privirea frumosului tău mal,
În brazi-aceştia negri, în stînca cea pustie
Plecată piste val!

Să fie în zefirul ce uşurel adie
În țărmu-a cărui echo repetă un suspin,
În steaua ce-ți revarsă lumina-i argintie
Din discul ei senin!

Şi vîntul care geme şi trestia ce suspină,
Şi dulcele profume din aeru-nflorit,
Şi tot ce se aude, se vede, se respiră
Tot zică: S-au iubit!

Am redat în întregime versiunea lui Grandea, pe de o parte pentru că ea „dovedeşte cît se poate mlădia limba noastră, cît este de avută şi cu cît succes oamenii de gust şi de talent ar putea reproduce într-însa capetele d-operă [ale] marilor poeți" (5) – după cum afirma însuşi George Crețeanu – , iar pe de altă parte pentru că peste cincisprezece ani Eminescu va relua motivul *lacului* lamartinian în lirica sa şi va publica poezia ca o demonstrație de forță chiar împotriva incriminărilor din articolul lui Gr. Gellianu.

Poeziile lui Alexandru Depărățeanu sînt apreciate la justa lor valoare în temeiul principiului că „orice nobilă cugetare exprimată într-un chip nobil merită aplaude; dar suntem totdeodată de părere că poesia, oricare i-ar fi forma, spre a merita numele de poesie, trebue să fugă de expresiile triviale; şi chiar cînd are pretenție de a fi realistă, să nu nesocotească gustul", ceea ce i se şi impută, accentele vulgare, deşi „în genere, versurile sale sunt corecte, lucrate, trase cu mînă iscusită; deaca are defectele şcoalei al cărui şef în Francia e D. Victor Hugo, are şi multe din cualitățile acestui maestru, rigoarea stilului, profunditatea ideilor". (6)

În sfîrşit, cum anul 1861 nu are în Țările Române decît doi poeți proaspeți, G. Crețeanu trage concluzia: „Într-un cuvînt, deaca am putea face o comparație între D. D. Grandea şi Depărățeanu, am zice că cel dîntîiu are mai mult talent natural şi cel d-al doilea mai multă cultură; că şi unul şi altul au un fond bun şi salutăm în ambii două june stele care se ridică pe orizonul nostru literar". (7)

Nu sînt uitați în această „repede ochire" critică nici frații de peste Carpați şi Crețeanu înregistrează ecourile poetice venite de la Marinescu, Densuşianu şi Iustin Popfiu; de peste Milcov, o fabulă a lui Alecu Donici, apoi „viciurile epocei noastre" flagelate de Bolintineanu în volumul ***Nemesis*** şi de N. Filimon în ***Nenorocirile unui slujnicar***, ca şi satira socială din comedia lui V. Alecsandri, ***Lipitorile satelor din Moldova***.

Sînt aplaudate publicațiile *Revista Carpaților*, *Ateneul Român*, *Foaie pentru minte inimă şi literatură*, *Instrucțiunea publică*, *Gazeta Tribunalelor*, sejurul de studiu şi documentare al lui Hasdeu în Cracovia, fondarea unei societăți literare de către românii de peste Carpați, albumul lui Cezar Bolliac „cu scene şi costume istorice ale strămoşilor noştri", ***Daco-Romane***, ca şi ***Charta*** detaliată a Țării Româneşti editată de Sathmary.

Un pasaj întreg menționează prestația universitară a lui Titu Maiorescu în următorii termeni: „Oricît de mici sunt aceste începuturi, ele constată că România începe a respira vieața intelectuală prin toți porii săi. Studiile serioase prin care se disting românii în universitățile străine sunt atîte merite de care se mîndreşte şi se foloseşte patria noastră. Junele D. Titu Liviu Maiorescu, fiul învățatului nostru profesor, dupe un adevărat succes în studiile filosofice, constatat în Germania prin thesa sa, a revenit în țeară şi fără întîrziere a început a preda un curs de filosofie practică şi familiară pe care-l expune cu mai multă înlesnire şi eleganță decît claritate. Nu voim însă a censura pe junele profesor; defectul nu e poate atît al său cît al publicului nostru puțin dedat cu ideile adînci şi grele de pătruns ale doctei Germanii". (8)

Să fie acest pasaj pricina ocultă pentru care, ceva mai tîrziu, întemeietorul *Junimii* din Iaşi se va dezlănțui cu „multă înlesnire şi eleganță" împotriva literaților din Bucureşti?

Cîteva date biografice despre Titu Maiorescu ar trebui cunoscute în scurt spre a înțelege beligeranța junelui profesor de la Iaşi cu literații de la Bucureşti: Născut la 15 februarie 1840, la Craiova, fiul lui Ioan Maiorescu, cu studii începătoare la Braşov, pînă în vara anului 1851, apoi la Academia Theresiana din Viena, pînă în iulie 1858, după care, din 9 noiembrie 1858, se înscrie la Facultatea de filosofie de la Universitatea din Berlin, în scurtă vreme cu un doctorat în filosofie, la Giessen (2 iulie 1859), licențiat în litere şi filosofie la Sorbona (17 decembrie 1860), licențiat în drept la Paris (28 noiembrie 1861), cînd spre sfîrşitul anului se întoarce în țară.

Numit de la 16 noiembrie 1862 profesor la Universitatea din Iaşi, decan al facultății de filosofie, din februarie 1863, rector, din 18 septembrie 1863, al Universității, fondator al revistei *„Convorbiri literare”* de la 1 martie 1867, membru al Societății Academice Române de la 20 iulie 1867, destituit din învățămînt la 24 martie 1870, deputat în Parlament, din mai 1871, demisionat din învățămîntul superior din 25 noiembrie 1871, Ministru al Cultelor şi Instrucțiunii Publice din 7 aprilie 1874, agent diplomatic la Berlin de la 1 mai 1876, redactor al ziarului *„Timpul”* în martie-iulie 1877, pentru a nu depăşi cu mult perioada polemicii cu literații bucureşteni. (9)

Iar ceea ce l-a supărat peste poate pe Petru Grădişteanu, redactorul-şef de la *„Revista contimporană”*, a fost faptul că Titu Maiorescu, în ***Beția de cuvinte***, din *„Convorbiri literare”* de la 1 mai 1872, nu făcea nici o deosebire între cei „20, 30 sau şi 40 de colaboratori-redactori”, neluînd în seamă ce vor mai fi scris unii dintre ei, căci „Domnia sa însă nu zice nici un cuvînt despre scrierile Domnilor V. Alecsandri, G. Crețeanu, G. Schina, M. Zamfirescu, Dr. Romniceanu şi S. Michailescu publicate în nr. 1 şi 2 al Revistei. Aflat-a oare şi în operele acestora acel semn patologic despre care atît se îngrijeşte? Dacă-l a aflat, de ce n-a indicat pasagiul anume în care se găseşte; dacă nu-l a aflat cum şi-a permis a-i confunda cu aceia pe care D-ia sa îi consideră ca avînd facultățile intelectuale slăbite? Dar cînd, cu toate acestea D-ia sa cutează a vorbi de starea în care se află redactorii *Revistei*, nu suntem

în drept a-i arăta de departe că se împleticeşte în *beția* sa *de cuvinte*?" (10)

În fapt, Grădişteanu, înainte de a cumpăni greşelile de care este acuzată redacțiunea bucureşteană, pune la îndoială calitatea de critic a mentorului de la Iaşi: „D. Maiorescu care s-a pus la cîrma *nouei direcțiuni*, care are pretențiunea de a fi un cap de şcoală este oare un critic serios? Criticul, dupe cum s-a zis, nu trebuie să semene cu acei oratori de forum cari la Roma debutau acusînd fără distincțiune pe toți acei cari luau parte în afacerile publice, ci cu acei înțelepți bătrîni ai lui Fenelon cari preşed la luptele pacifice ale atleților în arena ce ei au împlut odineoară de sgomotul triumfului lor." (11)

Dar asta şi făcea Maiorescu – „sgomot" pentru „triumf"!

Acțiunea avea un risc bine calculat căci Junimea era un partid literar-politic cu scopul nedeclarat ca un grup de intelectuali din dulcele tîrg al Ieşilor să acceadă la puterea politică de pe malurile Dîmboviței, unde, în fapt, se fierbea mărgica balaurilor de la cîrma Principatelor Române.

Să nu uităm că Iaşul, pînă în ianuarie 1859, a fost capitala Moldovei, că a oferit domnitorul Unirii celor două țări româneşti şi că după detronarea lui Al. I. Cuza nu prea se întrevedeau semne hotărîte ca vreun moldovean să urce prea curînd treptele puterii. Vasile Alecsandri nu era un luptător, firea lui aristocratică îl ținea deoparte de maşinațiunile politicienilor, şi doar faima de poet nu era o armură cu care să te înfățişezi într-o arenă politică. Kogălniceanu se vedea izolat, în ciuda prestigiului său de istoric, şi se simțea nevoia împrospătării falangelor luptătoare cu tineret.

Aşa încît tinerii din coasta Copoului şi-au propus un desant politic printr-un mijloc non-politic dar destul de vizibil în ochii politicienilor – cultura, ştiința, literatura. Spiritul critic din istorie şi literatură era de bănuit că se va îndrepta, mai devreme sau mai tîrziu, şi către politică – ținta de căpătîi a grupării Junimea din Iaşi.

Maiorescu ştia foarte bine că grupul de la *„Revista contimporană"* este destul de puternic şi dotat literar, apt oricum a i se pune direcției de la Junimea ieşeană, şi criticul de la *„Convorbiri literare"* nu se mulțumeşte să semnaleze doar

nişte erori sau neglijențe din publicația pricinaşă, ci mai cu seamă să înlăture orice scamă de opoziție, să-i scoată din arena literară, să facă spațiu cît mai larg pentru expansiunea *Direcției* pornite din Moldova; concret, Maiorescu nu vrea doar să-i distrugă, urmăreşte să-i îngenuncheze şi să-i acapareze în trena partidei ieşene. Probabil că scopul suprem nu e unul pur literar sau cultural, ci mai degrabă cu bătaie lungă, de anvergură politică, pentru că, în momentul în care descinde în Bucureşti, proaspătul parlamentar moldovean se va ocupa mintenaş de mîngîierea şi îmblînzirea celor de pe la *„Revista contimporană”*, ca nu cumva un cuvînt greu din boxa acuzațiilor literare să alunece înspre tribuna din Dealul Mitropoliei, unde se măcinau grăunțe mult mai rodnice decît era de aşteptat la moara *Direcției noue*.

A comis doar imprudența, dînd frîu liber unei intuiții greu de explicat, de a-l aşeza în fruntea *Direcției nouei* pe tînărul Mihail Eminescu, ceea ce chiar era de neiertat: „Deacă sentimentul de justiție este strein de D. Maiorescu, ce mobil i-a pus oare condeiul în mînă? Simpla dorință de a culege exemple pentru teza sa? E vorba de a veni în ajutorul ştiinței? Să-i oferim şi noi un buchet pentru completarea studiului său. N-avem decît să luăm un număr oarecare din Convorbiri, de exemplu numărul din 1 octombrie 1872. Găsim aci o poesie de D. Eminescu, de genialul D. Eminescu pe care direcția nouă îl pune imediat alături cu ... **D. V. Alexandri**! S-o exăminăm. Poesia se intitulează ***Egipetul*** şi începe astfel:

«Nilul mişcă valuri blonde pe câmpii cuprinşi de Maur»

Cu primul vers începe scrinteala: Cum iea D. Eminescu *câmpii*? Ca pluralul de la *câmpie* ori de la *câmp*, împreună cu articolul?” (12)

După un lung şir de observații pe textele eminesciene, polemistul bucureştean se opreşte cu exemplificarea la o strofă întreagă:

„Las la o parte o mulțime de alte frumusețe ale genialului D. Eminescu care şi-a cîştigat un loc atît de înalt în noua direcțiune şi mă opresc un moment la strofa a opta:

«Rîul sfînt ne povesteşte cu-ale undelor lui gure
De-a izvorului său taină, despre vremi apuse, sure.
Sufletul se-mbată-n visuri care-alunecă în sbor
Palmii risipiţi în crînguri auriţi de-a lunei rază
Nalţă sveltele lor trunchiuri. – Noaptea-i clară, luminoasă,
Undele visează spume, ceriurile-nşiră nori.»

Mare necaz trebuie să fi avut D. Eminescu pe prosodie ca să-şi permită a rima *sbor* cu *nori* şi *rază* cu *luminoasă*. De ce nu şi *casă* cu *lună*? Amîndouă se termină cu aceeaşi vocală. Asemenea inepţii nu sunt tolerate nici unui şcolar din clasa a III-a gimnasială şi D. Eminescu este în fruntea *nouei direcţiuni*! [...]

Această strofă ar fi oferit D-lui Maiorescu o minunată ocasiune de a constata şi al treilea *simptom*: «perderea oricărui şir logic, contrazicerea gîndurilor puse lîngă olaltă». Într-adevăr, undele Nilului cari dormiau pînă aci se pun acum cu *gurele lor* să povestiască de *taina* acelui rîu *sfînt* şi, cu toate că povestesc, pe cînd povestesc, ele *visează*… şi visează *spume*, iar cerurile se pun în mişcare ca să înşire *nori*!

Deacă vreodată cuvintele au fost «înşirate pentru plăcerea sonului lor şi fără nici un respect pentru inteligenţă», desigur că poesia D-lui Eminescu poate fi premiată în acest gen de elucubraţiuni”. (13)

Cam acelaşi lucru şi în aceiaşi termeni va reproşa peste un an şi enigmaticul Gr. Gellianu: „Iată cum d. Maiorescu presintă pe d. Eminescu publicului care abia îl cunoaştea din cîteva poesii publicate în *«Convorbiri literare»*:

«Cu totul osebit în felul său, zice d-sa, om al timpului modern în fasa lui trecătoare, blasat în cuget, iubitor de antitese cam exagerate, reflexiv mai peste limitele permise; pînă acum aşa de puţin format încît vine cu greu a-l cita îndată după Alecsandri, dară în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Eminescu.

De la d-sa cunoaştem, adaoge d. Maiorescu, trei poesii publicate în *Convorbiri*, cari toate au particolarităţile arătate mai sus, însă au *farmecul limbagiului* (semnul celor aleşi), o *concepţie înaltă* şi, pe lîngă acestea (lucru rar între ai noştri), *iubirea şi înţelegerea artei antice*.»

D. Maiorescu recunoaşte dară că poetul său are cîteva mici defecte, că este iubitor de antitese *cam exagerate*, că e reflexiv *mai peste limitele permise*, că e dară greu a-l pune imediat după Alecsandri, dară constată cu satisfacţiune că e „poet, poet în toată puterea cuvîntului", şi, dacă-şi permite a-l aşeza îndată după Alecsandri, după această glorie a noastră naţională, causa este că d-sa a văzut în d. Eminescu, încă puţin format, *semnul celor aleşi*, care-l va conduce neapărat la locul distins ce i se oferă graţiosamente prin anticipare."

Şi sînt înregistrate mai toate inovaţiile şi îndrăznelile din cele cîteva texte eminesciene tipărite în *„Convorbiri literare"*, cu întrebarea retorică de rigoare: „Dacă ceea ce zice d. Maiorescu, în tesă generală, e astfel, pentru ce atunci d-sa n-a cătat în literatura noastră contimporană modele de scriere ale altor juni poeţi, unde formele estetice sunt mai îngrijite; unde, pe lîngă concepţiune, se vede şi o limbă mai curată şi tot deodată artea de a scrie? Pentru ce ne a presintat în ***Criticele*** sale, ca model, cîteva floricele ale d-lui Eminescu, la cari nu poţi ajunge decît străbătînd un nămol de greşele de versificare, de rime imposibile, de imagini inexacte, de cuvinte fără sens, pe cari le repudiază sentimentul artei fie modernă, fie antică?" (14)

Altfel spus, pentru ilustrarea tezei maioresciene se găseau destul opere literare semnate şi de către poeţii bucureşteni, iar Gr. Gellianu şi-a pregătit terenul argumentativ prezentînd într-o primă „schiţă literară" placheta ***Foi de toamnă*** a lui N. Georgescu.

Ceea ce l-a îndrituit pe Iacob Negruzzi să facă şi el un bilanţ sub titlul ***Foi căzute***, inspirat fără îndoială de articolul lui Gr. Gellianu, ***Foi de toamnă. Poesii de N. Georgescu***, în *„Revista contimporană"* din Bucureşti, în februarie 1875. Pornindu-şi rîndurile de la imaginea foilor căzute toamna – „În tot anul cînd natura se despoaie de podoabele sale şi piciorul nostru calcă pe movile de foi uscate şi căzute, o simţire de tristeţă ne cuprinde şi ne gîndim cu părere de rău la anotimpurile frumoase prin care am trecut. Însă de astă dată m-am gîndit fără voie şi la un alt fel de foi, la cele literare şi ştiinţifice ce într-o zi apăruse pe neaşteptate în România, înverzise

cîtva timp şi apoi s-au pierdut pentru totdeauna, fără a mai învié în primăvara următoare". (15)

Cronicarul are în vedere publicațiile apărute după *„Convorbiri literare"* din Iaşi, începînd cu 1 martie 1867, între care pomeneşte *„Jurnalul pentru toți"*, de la Iaşi, din ianuarie 1868, „în format mare, ilustrat (cuprinzînd în frunte chiar portretul doctorului) care zicea că are de scop *să disvolteze literatura națională*", dar apreciat „cam slăbuț pentru un scop aşa de măreț" şi dispărut în scurtă vreme. *„Steluța"* din Botoşani a fost privită mai bine, „dar ce folos! Steaoa căzu îndată şi Botoşanii rămaseră earăş în întuneric". Însă redactorul ei nu s-a dat bătut şi a scos *„Bondarul"* – „întîiul jurnal umoristic din Moldova, ale cărui glume destul de ghimpoase îi făcu oarecare nume" – iar „Dacă literatura nu-l va cunoaşte, cel puțin lăutarii îl vor pomeni, căci mulți din ei vor fi cîştigat laude şi bani de la înamorați nefericiți", înduioşați de refrenul – *„O, tu crudelo! Inimă n-ai, inimă n-ai!"* – tradus de I. V. Adrian din italiană.

În oraşul Roman apare în februarie 1868 revista *„Femeea"*, ce „cuprindea deşanțate lucruri", convorbiriştii ieşeni îndemnîndu-l pe „*Gheorghiu (Budu)*, al cărui nume figura ca redactor, care era unicul colaborator şi poate, alături de noi, unicul cititor, să înceteze cu această publicare", ceea ce se şi întîmplă peste cîteva luni, Iacob Negruzzi jubilînd cu candoare: „Nu ne puturăm opri de a-i trimite felicitările noastre pentru moartea *Femeei sale*." (16)

Peste încă doi ani „se deşteptă în sfîrşit şi căpitala României din letargia intelectuală în care zăcea de timp îndelungat" şi se iviră *„Ateneul"* şi *„Societatea pentru Învățătura Poporului Român"*, care şi „ele reposară de moarte subită. De ce au apărut, de ce au dispărut – nimeni nu ştie!" Ceva mai limpede arată *„Foaea Societății «Românismul»"*, cu o echipă largă de colaboratori, între care şi Hasdeu, avînd „scopul de a lăuda tot ce e românesc, constituind pentru aceasta o societate anume, cu o mulțime de presidenți, vice-presidenți, casieri, secretari etc. şi avînd lungi statute a căror publicare ocupa cea mai mare parte a broşurei nr. 1 iar cancelaria comisiunii de redacțiune (cum se numea) se găsea pe Podul Mogoşoaei nr. 81 – în fund.

Nu mai ştim în care fund, căci după două, trei numere se înfundară aşa de bine statutele, presidenţii, cancelaria şi comisiunea de redacţiune, încît nimeni n-a fost în stare să-i disfunde. Dacă cel puţin abonaţii, amăgiţi în aşteptările lor, au putut să discopere în ce fund din Podul Mogoşoaei se află casierii sau de nu, ne este peste putinţă a cunoaşte". (17)

Faţă de *„Revista ştiinţifică"*, editată de P. S. Aurelian în Bucureşti, Iacob Negruzzi, judecînd-o „cu asprime după întîiul ei număr", nu se sfieşte „a declara acum că urma ne-au înfăţişat-o în parte sub o altă lumină", cu studii despre economie, agricultură şi altele, „bine scrise şi îndreptate în mod practic spre îmbunătăţirea materială a ţării", ceea ce „merită o laudă obştească".

„Transacţiuni literare şi ştiinţifice" apărute în 1872 la Bucureşti, „cu articule aşa de puţin potrivite pentru ţara noastră şi scrise într-o limbă aşa de neînţeleasă, încît după cîteva numere o condemnarăm cu desăvîrşire, cu atît mai mult cu cît prevedeam grabnica ei moarte", întrucît „cu materii ştiinţifice învăţate prin şcoală şi scrise cu un aer ce şede rău unor tineri ce acum ies în lume, nu înaintează literatura naţională!" Urmarea a fost că tinerii „ce rătăceau răzleţi încoace şi încolo şi făcuseră încercări literare anterioare prin foi umoristice şi politice" s-au grupat cu veteranii V. A. Urechia, G. Sion şi Pantazi Ghica „sub auspiciile d-lui avocat Petru Grădiştean" şi au înfiinţat *„Revista contimporană"*.

În sfîrşit, junimiştii din Iaşi au un adversar, „căci vor fi fost puţine jurnale literare care să fi întreţinut o polemică aşa de aprinsă ca foaea noastră cu acea revistă din Bucureşti. Critica d-lui T. Maiorescu contra *Revistei*, intitulată ***Beţia de cuvinte*** – nume ce a intrat de atunci în întrebuinţarea comună – deschise lupta. *Revista* răspunse prin d-nii Grădiştean, V. A. Urechia şi P. Ghica lung şi larg; d. Maiorescu replică prin un articul şi mai lung încă, ear apoi, după obiceiul românilor, lupta trecu pe tărîmul satiric. În vreme ce *Convorbirile* tipăreau o satiră împotriva colaboratorilor *Revistei*, aceasta trimitea abonaţilor săi, pe lîngă broşura literară şi o umorescă teatrală numită ***Musa de la Borta Rece***, urmînd acest joc cîtva timp. Prin Bucureşti, prin Iaşi, prin provincii se auzeau pre-

tutindeni discuţiuni asupra luptei literare ce se încinsese; pentru întâia dată în România publicul cel mare lua interes la lucruri literare. Dar ce e mai curios, cîteva persoane din Bucureşti veniră în Iaşi anume ca să vadă Borta Rece în care se îmbătau colaboratorii *Convorbirilor*. Care fu disamăgirea lor cînd, după multă greutate abie găsiră în sfîrşit, într-o mahala îndepărtată, o cîrciumă ticăloasă fără bănci, fără scaune şi fără nici un membru din Junimea. Nici nu voiră a crede că aceasta ar fi vestita *«Bortă Rece»*, căci unii luaseră lucrul în serios şi îşi închipuiau în adevăr că aşa s-ar fi chemînd localul întrunirii celor de la *Noua direcţiune*. Împăcare sau, cum ar fi zis redactorii *Contimpuranei*, *transacţiune* literară şi ştiinţifică între *Revista* şi *Convorbiri* nu a urmat niciodată." (18)

Cronicarul junimist nu pomeneşte însă nimic despre imputările chiar la adresa lui, semnate de *Gr. Gellianu* în publicaţia bucureşteană, dar se bucură de apariţia unui „nou luceafăr, cu aparenţă foarte strălucitoare" – *„Revista Literară şi Ştiinţifică"*, de la 15 februarie 1875, „avînd în frunte doi directori şi în coadă un comitet compus din douăzeci şi trei de nume, dintre care acel al unui profesor francez, a cîtorva bărbaţi politici români, a mai mulţi medici şi advocaţi şi în sfîrşit a cîtorva persoane necunoscute în nici o ramură de activitate intelectuală". (19)

Maliţia lui Iacob Negruzzi se dovedeşte imparţială observînd calitatea „formei exterioare" şi faptul că „În fruntea numărului întăi, drept profesiune de credinţă se tipări o glumă a d-lui Hasdeu îndreptată contra noastră cu deplin succes – o mărturisim cu bună inimă. Dar cît ţinu această publicaţiune? Patru luni în cap! În curînd unul dintre directori se supără şi se lepădă; puţin după aceea o părăsi şi d. Hasdeu, al doile director; numeroşii colaboratori se luară la ceartă, direcţia pe care d. Hasdeu o numise *sănătoasă* se îmbolnăvi aşa de rău încît închise ochii pentru totdeauna. Pentru a scăpa aparenţele, de vreme ce se sbuciumase apariţiunea acestei foi cu un sgomot nemaipomenit, se publică că ea se uneşte din nou cu *Revista contimporană*". (20)

Se înţelege că şi această publicaţie bucureşteană a dispărut, „ear alte jurnale ce vor mai apărea şi dispărea vor mări

movilița foilor căzute între care va zace pierdută şi *Revista Contimporană*". Ceea ce îl îndrituieşte pe Iacob Negruzzi să se închine ca un adevărat boier: „Ziua bună, vrednică adversară!"

Alte cîteva publicații bucureştene, *Revista Junimei* şi *Acera Română*, sau din Iaşi, *Foaea Familiei* şi *Buciumul Român*, probează „o viață prăpădită care dă puțină speranță pentru viitor".

Deasupra tuturor acestor „efemerizi" tronează însă imperturbabil un literar cu vechi lauri – evidențiat şi de G. Crețeanu în ***Mişcarea literară din 1861...*** – în publicistica românească: „Mai practic ne pare a fi d. Gr. H. Grandea cu *Albina Pindului*. D-lui scoate cîteva numere în Bucureşti, apoi încetează ani întregi. Pe urmă pleacă la Craiova şi mai scoate şi acolo un număr sau două şi apoi ear încetează. Pe broşurele care apar vedem însă totdeauna însemnat anul I, anul II, anul III, anul IV şi aşa mai departe, nevrînd redactorul a ține samă că în aceşti ani Albina Pindului a fost numai o arătare sporadică. Închipuirea îndrăzneață a d-lui Grandea confundă ceea ce a fost în ceea ce ar fi trebuit să fie în cursul vremilor; şi publicul, dacă vra, împărtăşească poetica nălucire a redactorului, ear de nu – sănătate!" (21)

Numai că *sănătatea* aceasta nu e prea limpede pentru că în urmă cu doar patru ani romanul aceluiaşi Grandea, intitulat ***Fulga,*** *roman original de Grigorie H. Grandea, Turnu Severin, 1872*, era copios zdrențuit de toate aspectele hilare şi paraliterare de către istoricul A. D. Xenopol într-o ***Revistă bibliografică*** publicată în *„Convorbiri literare"*, an VI, nr. 8, 1 noiembrie 1872. (22)

După expunerea peripețiilor prin care trece tînărul Costin Fulga – îndrăgostit de Zoe, fiica boierului Urianu, victima unei intrigi din partea verişoarei sale Elena, îndrăgostită de Costin, care „apoi merge de moare în Creta luptînd pentru libertatea Grecilor" – convorbiristul trage o linie fermă: „Aşa a vroit să fie urzirea generală a romanului; pînă întru cît a realizat autorul această închipuirea a sa, este altă întrebare.

Şi mai întei e de observat că în privirea urzirei romanului nu avem de însemnat nimic extraordinar. E o serie de întâm-

plări cele mai comune, cele în jurul cărora se învîrte toată plebea romanurilor. Iubirea tinerilor, părinții ce se opun din causa lipsei naşterei; intrigele unei amante despreţuite etc. etc.; mijloacele cele mai ordinare ale intrigei de roman.

Invenţiunea lipsind cu totul aice, cată să o aflăm aiure. Căci desigur nu intriga în un roman este lucrul de căpetenie, ci individualităţile prinse în lanţurile acelei intrigi, şi care schimbă caracterul întămplărilor după natura sufletului lor. Interesul cel mare şi totodată valoarea cea însemnată a unei creaţiuni poetice precum cată să fie şi un roman – este în tipurile de caracter ce ne le duce înaintea ochilor, este în combinarea acelei trăsături ale inimei şi spiritului care produc în mintea poetului figuri de oameni cu viaţa lor proprie; cu rădăcinele lor în viaţa reală, dar cu toate acestea vecinic superiori realităţii – un neam oarecum nou de oameni plăsmuiţi de imaginaţiune din patimile şi însuşirile omenirei reale, cum fuse plănuită această după tradiţiune din lutul în care se desface.

Aice e puterea magică, dumnezeească a creaţiunei poetice, aice se vede puterea poetului şi valoarea lucrării sale". (23)

După care consideraţii, Xenopol trece în revistă cîteva contradicţii frapante în comportamentul personajelor: Fulga e literat, scrie poesii pline de simţire, dar „avea o singură grijă, aceea de a veni regulat la ora mesei"; Zoe, îndrăgostită, îi scrie verişoarei sale o epistolă „lipsită de gust", iar pe boierul Urianu „îl vedem trecînd de la aristocraţie la democraţie cu cea mai mare uşurinţă".

„Înecate de aceste defecte ce sfarmă toată armonia închipuirei de la început pînă la sfîrşit, cele cîteva momente frumuşele pline de inspirare ce există pe ici pe cole se perd necunoscut, adesa şi ele pătate prin erori de limbă şi de stil care nu lasă măcar aice să se odihnească puţin închipuirea."

Cum autorul făcuse imprudenţa să scuze imperfecţiunile declarînd în prefaţă că a fost nevoit să-şi scrie romanul „în foileton", în fiecare zi „cît trebuea", în 1869, iar ca să mai îndrepte ceva după trei ani „i-a fost lene", Xenopol amendează scuza penibilă: „Dar a veni cu ea înaintea publicului este cam îndrăzneţ". Pentru că „Modul cum a produs d-sa opera este indiferent. Noi cercetăm ce a produs".

Şi încheie: „Ne-am oprit mai mult decît se cuvine în critica acestui op din două motive: întîi fiindcă din începutul unui roman publicat de d. Grandea în *„Albina Pindului”*, ***Tudor Vladimirescu***, ni se păruse a recunoaşte în d-sa un talent mai destins pentru asemenea produceri, al doilea fiindcă în literatura noastră de astăzi publicul în majoritate în care gustul nu e format, nu alege grîul de neghină şi pentru toţi titlul de «roman original» este o scriere de recomandaţie.

Cît despre autor, ni se pare că nu mai are nevoe a mai cere, după cum promite, divorsul de musa sa – cu care după cît ştim n-a trăit niciodată în legitimă căsătorie.” (24)

Grandea se va supăra atît de cumplit pe recenzentul din Iaşi încît, în cea de-a patra ediţie, ***Fulga***, Bucureşti, Imprimeria Statului, 1875, în format mic, între prescurtări, adăugiri şi schimbări de nume ale personajelor, viitorul bărbat al Elenei (Smarandei) se va chema *Senopolu*, evidentă aluzie la Xenopol, pe care într-o ediţie revăzută, din 1885, o va retuşa cu îngăduinţă în *Stavropol*. (25)

Ca din întîmplare însă, acelaşi roman ***Fulga*** este recenzat în *„Transacţiuni literare şi ştiinţifice”*, nr. 13, în 30 noiembrie 1872, sub semnătura lui N. F. Bădescu, entuziasmat de lucrarea ce e „a unui cîntăreţ iubit, ea e originale, un titlu duplu de a ne ocupa cu dînsa. Vom cerceta-o din trei puncte de vedere. Mai întîi cată să facem cunoscinţă cu eroii romanului, cu faptele lor; apoi vom judeca fondul, adică ideile coprinse într-însul şi, în fine, să vedem deacă forma corespunde fondului”. (26)

Şi, după ce urmăreşte firul epic însăilat de romancier, se expune „fondul”, căci „un roman este o epopeă în prosă. Nu orice aventură poate fi objectul unui roman. Din acest punct de vedere, romanul de faţă poate fi considerat bun.

Viaţa şi caracterul eroic al lui Costin oferă un material demn, cu atît mai mult cu cît autorul pretinde că este în acelaşi timp şi istoric cel puţin ficţiunea nutreşte dincolo de probabile.” (27)

Între ideile politice exprimate în roman, autorul „pune faţă în faţă un democrat şi un aristocrat. Înclinaţiunea sa însă este pentru cel d-întîi şi simte plăcerea a ne face să iubim

democrația și să încercăm o ură pentru aristocrația, însă prin ce și cum? [...]

Figura lui Costin, concepută destul de sublim dear fără nici o umbră, este simila unui fulger care dispare în infinitu, nelăsînd urme de trecerea sa. Autorul trebuia a se înălța de la persoană la idee, silindu-se a ne face să iubim aceea ce el iubește și să urîm contrariul.

Singura numire de aristocrat nu ne poate inspira așa multă aversiune. Aristocrat era și Costin prin aceea că aspiră la putere prin merite, prin calități escelinte. Asemenea nu orice fiu al poporului poate avea calitățile necesare și prin urmare dreptul la dominațiune. Trebuia să ne represinte în colori hidoase acea degenerată aristocrația reacționară, care pretinde că nașterea-i dă dreptul la tot…, care nu poate suferi pe fiul poporului, pe Costin, ridicîndu-se prin merite și virtuți personale, alăturea cu fiii săi, acea aristocrație a privilegiurilor și despotismului ai cărei fii se nasc pe lume cu dreptul d-a domina, d-a fi avuți, serviți, închinați… fie chiar niște stupidi, niște bestii în forme umane…

Am fi dorit, asemenea, ca autorul să cerce a prescrie o regulă de conduită pentru un fiu al poporului cum era Costin, cînd se afla față cu fii și fiice d-ale… cachistocraților – fie-ne permis acest barbarism”, altă dorință a recenzentului fiind „ca caracterele să fi fost mai susținute și systema, deacă e permis a face o systema, mai rațională”. (28)

În privința formei, lucrurile sînt ceva mai clare, pentru că „Forma ăstui roman, împărțit în opt-spre-zece capitole, corespunde fondului. El este întogmai ca o grădină naturală, unde din întîmplare, alăture cu rosa și ghiocelul a crescut boziul și alte buruiene. Părți frumoase, elegante împedecîndu-se de rînduri negligente. Multe comparațiuni forțate, cum *roșii ca o cireașă; peru-i părea o aripă de corb pe zapada* etc. puteau să rămînă pe dinafară.

De alt-mintere autorul încearcă însuși să le escuse. Dear cum! Mi-a fost lene, zice dînsul fără nici un scrupul în prefață și pentru a ne face poate să rîdem voește să facă spirit, comparînd opera sa cu un copil slut născut și adăogînd că va vere divorț de la musa sea! … Noi n-am rîs însă; lenevia sea

ne-a costat. Eram deprinşi să mirosim numai gingăşe buchete de ***Miosotis*** din Grădina lui Grandea.” (29)

Am citat pe îndelete din revista bucureşteană – cu simplificarea ortografică de rigoare – pentru a se vedea cîtă dreptate avea Maiorescu, la vremea respectivă, să acuze „beţia de cuvinte” în jurnalele din capitala ţării.

În sfîrşit, făcînd abstracţie de cele scrise în *„Convorbiri literare”* sau în *„Transacţiuni literare şi ştiinţifice”*, în 1872, despre romanul lui Grandea, acum, în bilanţul din 1876, concluzia lui Iacob Negruzzi, întemeiată pe o bună cunoaştere a publicaţiilor româneşti din acea vreme, este îndestul de amară şi îngrijorătoare: „Eată starea literaturei şi ştiinţei în România în lungul răstimp de zece ani! Am văzut legi făcute, prefăcute şi abrogate; partizi politice luptîndu-se cu înverşunare; libertăţi proclamate şi înscrise în legi; am văzut academii ce discutau budgete şi diurne şi drept activitate tipărind cu multă cheltuială un dicţionar de cuvinte fantastice, pe care le declara cuvinte româneşti spre mirarea tuturor românilor care nu le pricepeau; am auzit pe tribună cuvinte pompoase de şcoală şi biserică, de românism, de cultură şi civilizaţiune, dar cum bărbaţii politici îşi închipuiesc o stare de libertate şi de cultură într-o ţară lipsită de orice mişcare intelectuală, aceasta n-am priceput-o!” (30)

Iar spre a da o pildă grăitoare, cronicarul ieşean invocă situaţia din Bucovina, unde *Foaia Societăţii pentru literatura şi cultura română în Bucovina* „s-a stins acum de cîţiva ani spre marea noastră mîhnire”, pentru că – deşi „ortografia acelei foi ne părea cam hieroglifică”, Foaia Bucovinei era „o manifestare de viaţă a compatrioţilor noştri de peste Molna; era sîmburele sădit ce putea să crească şi să se desvălească în curgerea timpurilor”.

În locul ei apare în Cernăuţi, în 1875, „o universitate germană şi germanizatoare”, unde într-un an s-a şi pornit un „frumos tractat de drept civil francez, cu privire specială la dreptul român, tractat ce pare mult mai serios decît începuturile analoage făcute la noi şi părăsite apoi în grabă. În curînd însă vom vedea fără îndoială răsărind reviste literare, juridice, medicale scrise în limba germană. Aceste scrieri ne se vor trimite şi noi le vom deschide cu curiositate pentru a vedea ce

se petrece în sora noastră vecină trup din trupul nostru. Ştiinţă vom găsi în ele desigur, dar vom căuta în zadar limbă românească sau măcar idei inspirate de simţire naţională. Vrînd, nevrînd vom compara atunci starea literaturei şi gradul de cultură din ţărişoara vecină cu acele de la noi şi care va fi resultatul? Dacă judecăm viitorul după ultimii zece ani şi după starea presentă, vom vedea dincolo, la nemţi: plante ce înverzesc, dincoace la români: *Foi căzute!*" (31)

Fireşte că Iacob Negruzzi rostea un adevăr prin comparaţia *„foilor căzute"*, numai că asemenea foi, îndeosebi foile despre „poesiile d-lui Eminescu", au iscat rod, căci după articolul lui Gr. Gellianu textele eminesciene date publicităţii vor trăda mai puţină îndrăzneală şi mai multă prudenţă expresivă. De unde şi diferenţa sesizată peste un veac, dintre cei doi poeţi M. Eminescu – unul în textele tipărite în timpul vieţii şi altul în cele rămase îngropate în lada cu manuscrise. (32)

În discuţia de faţă însă nu ne interesează valoarea de adevăr a celor scrise de Titu Maiorescu, de Iacob Negruzzi sau de Gr. Gellianu, pentru că toate s-au dovedit relative în decursul timpului: un sigur element a rămas bătut în cuie vreme de mai bine de un veac şi peste încă jumătate – identitatea literatului semnînd *Gr. Gellianu*. Iar această identitate ar trebui aşezată în marginile adevărului istoric.

Tentativele n-au lipsit, deşi veniră cu întîrziere şi abia în momentul în care s-a cumpănit în ce măsură gloria postumă a poetului Mihail Eminescu a fost ştirbită prin cîteva semne de întrebare stîrnite ceva mai din vreme decît gloria propriu-zisă. S-a observat că întîiele astfel de semne au fost puse la modul serios de către Gr. Gellianu.

„Într-o atmosferă dominată de rezervă şi contestaţie – observa Alexandru Dobrescu în lucrarea citată –, la a cărei consolidare participa într-o măsură deloc neglijabilă şi cel mai fervent susţinător al poetului, articolele negative ale publiciştilor de la *Revista contimporană* nu aveau cum trece drept denigrări. Ele vor fi percepute astfel abia mult mai tîrziu, după ce reputaţia poetică a lui Eminescu se consolidase, intrînd în ordinea locurilor comune. Inutil să mai menţionăm că acest tip de judecată retroactivă, care le pretinde înaintaşilor, sub ameninţarea excomunicării, să gîndească în felul urmaşilor, a făcut

o lungă şi prodigioasă carieră în cultura noastră. Mai grav e că larga lui răspîndire a însemnat, deopotrivă, şi dispreţuitoarea ignorare a celor cu atîta uşurinţă anatemizaţi. Păcatul de a fi împărtăşit opinii devenite ulterior singulare i-a exclus din circuitul public. Striviţi sub cele mai infamante epitete din nesfîrşita zestre a limbii române, «detractorii» nu au mai fost socotiţi obiecte demne de studiu, fiind invocaţi doar ca simboluri ale obtuzităţii, relei credinţe şi prostiei." (33)

Evident, pricina gravă nu era poezia lui Eminescu, puţină la acel ceas din 1875, ci aprecierea entuziastă făcută de Titu Maiorescu despre tînărul „poet în toată puterea cuvîntului".

Din martie 1875, cînd apare articolul contestatar scris de Gr. Gellianu, şi pînă cînd istoricul Nicolae Iorga încearcă desferecarea enigmei pseudonimului, în 1934, a trecut mai bine de jumătate de secol şi nimeni nu s-a interesat de Gr. Gellianu. Nicolae Iorga e cel dintîi care propune o dezlegare a misteriosului pseudonim Gr. Gellianu şi are impresia că sub acest nume conspirativ se ascunde profesorul Anghel Demetriescu – fără să se ostenească a intra în amănunte ori a se desfăşura într-o argumentaţie: „Este interesant să se vadă cum atunci, la 1875, acelaşi, iscălind «G. Gellianu», ataca la Eminescu, pe atunci încă nedesăvîrşit, incorectitudini de formă, care de fapt sînt, deşi pe alocuri ele se explică prin moldovenismul lui, şi unele greşeli faţă de gustul clasic al celui care a dat formei aproape îngrijite un rol decisiv în literatura sa, cu scrupulozitate geluită". (34)

Atît! Fără nici o argumentaţie, simpla insinuare a fost suficientă să se vînture pe mai departe o identificare lipsită de orice temei, pentru că apropierea dintre criptonimul *Gellianu* şi numele de botez *Anghel* nu intră în discuţie nici ca impresie de moment.

Anghel Demetriescu (5 octombrie 1847, în Alexandria – 18 iulie 1903, Karlsbad, astăzi Karlovy-Vary), a fost întîiul năpăstuit. E drept că numele bunicului său dinspre mamă – Anghel fiind fiul lui Dumitru Simion, boiangiu în Alexandria, şi al Chrysantei, născută *Velleanu*, cu fratele Ştefan Velleanu, profesor la Facultatea de medicină din Bucureşti, avea o structură care îl putea determina pe Iorga să compună din *Anghel* şi *Velleanu* semnătura Gellianu, însă pentru descifrarea pseudo-

nimului ar mai trebui şi alte elemente. Iar tonul aspru din studiul de mai tîrziu, tipărit abia în 1904, oricît ar fi de asemănător cu acuzaţiile din ***Poesiele d-lui Eminescu*** din 1875, nu-i totuşi suficient de probatoriu.

Parcă ne-am aştepta ca structura rimelor eminescine împrumutată prin cunoaşterea procedeelor din lirica germană să fi fost observată încă din 1875, căci Anghel Demetriescu era la acea vreme un literat format. Altfel, Titu Maiorescu nu l-ar fi ademenit în Junimea de la Bucureşti. Or, acest fapt este precumpănitor: aprecierea lui Anghel Demetriescu din partea mentorului ieşean este o garanţie că sobrul profesor bucureştean nu s-a ascuns pe după năframa pseudonimului *Gellianu* spre a lovi în Titu Maiorescu. Iar de ar fi fost el autorul loviturii, criticul de la Junimea nu l-ar fi iertat în ruptul capului.

Perpessicius acceptă demascarea făcută de Nicolae Iorga şi oriunde are prilej să scrie despre incriminările lui Gr. Gellianu îl năpăstuieşte din oficiu (35) pe Anghel Demetriescu. Abia Ovidiu Papadima se învredniceşte să alcătuiască o culegere din textele lui Anghel Demetriescu şi cititorul lor înţelege lesne că asemenea spirit doct şi obiectiv nu avea cum – sufleteşte şi literar – să se năpăstuiască asupra lui Eminescu şi cu atît mai puţin împotriva lui Maiorescu, în casa căruia profesorul bucureştean va găsi ospitalitate şi apreciere imediat ce criticul de la Iaşi se mută cu arme şi bagaje în capitala ţării.

Capitolul Anghel Demetriescu se închide fără să ofere o decriptare a pseudonimului Gr. Gellianu. Totuşi ponosul cade pe un poet mai puţin cunoscut, *Nicolae I. Pruncu* (1854, Focşani – 14. VII. 1888, Focşani), încondeiat şi el în istoria literară românească drept semnatarul cu pseudonimul Gr. Gellianu, de către istoricul literar D. Murăraşu, în articolul ***Năpăstuitul Anghel Demetriescu***, tipărit în *„Tînărul scriitor”* în 1957. (36)

Identificarea e făcută „prin alăturarea unor asemuriri dintre unele versuri ale lui N. Pruncu cu ale lui Gellianu. Astfel, Beţia lui Pruncu, care de altfel e o imitaţie după poezia lui Byron: ***Fill the Goblet again*** (*Umpleţi din nou paharul*), vădeşte asemănări frapante, ni se spune, cu versificarea de sub titlul «***?***» a lui Gellianu, din numărul de la 15 mai 1876 al *«Revistei literare şi ştiinţifice»*. Sînt puse în paralel unele

versuri ce duc, cum s-a arătat, la concluzia că Gr. Gellianu e N. Pruncu.

Mihail Straje, mult mai atent şi cu experienţă în destîlcuirea unor pseudonime, afirmă că „am păstrat totuşi o îndoială ce ne-a urmărit de-a lungul unei munci cu dezlegări şi desfaceri de nume din publicistica românească.

Într-adevăr, i se tipăreşte lui N. Pruncu în *«Convorbiri literare»* din 1868 (an II, nr. 9), ***Beţia***, ce va apare şi în culegerea sa din acelaşi an, în volum, imediat sub titlu, autorul menţionează „sustragere”, indicînd, prin urmare, că nu vine cu ceva în totul original.”

Cum aceeaşi poezie va fi reajustată în volumul din 1887, Mihail Straje îşi punea întrebarea firească: „Dacă poezia lui Gellianu cu titlul «***?***» e prefacerea ***Beţiei*** din 1868, semnată de Pruncu, iar în 1887 ***Beţia*** foloseşte material din «***?***» şi că, în plus, poezia «***?***» e o formă superioară celor două versiuni ale ***Beţiei*** şi admiţînd apoi, cum se susţine de D. Murăraşu că Gellianu = Pruncu, de ce acesta a înlăturat din ultimul său volum forma superioară? Cum s-ar lămuri apoi lipsa în volum a ***Ultimului cînt al lui lord Byron*** semnat prin pseudonimul Gellianu?” (37)

Dar Nicolae Pruncu, versificator modest, a publicat doar două volume – ***Suspinele primăverei***, Tip. Samolada, Focşani, 1863 şi ***Poesii***, cu o prefaţă de Alexandru Mavrocordat, Tip. Samolada, Făcşani, 1886, şi a colaborat atît la *„Convorbiri literare”* cît şi la *„Revista literară şi ştiinţifică”*, iar pentru o corectă apreciere a expresivităţii textului (38) său îl reproducem ca atare:

BEŢIA
(sustragere)

Preludă musicante, revarsă armonie!
Întoană vesel chînt!
Căci voi de voluptate să mor; şi prin beţie
Să uit că pentru chinuri venit sînt pe pămînt.
„Viaţa (zice unii) e plină de tristeţă.”
P-acest cuvînt, sermanii, ei nu se veselesc.
Dar eu, ce pe toţi porii resuflu tinereţă,

Voi vecinic, zi şi noapte, să beu şi să trăesc.
……………………………………………..
Să bem! Vinul spumează! Închin pentru uitare
Şi-mi rîd de soarta mea!
Închin pentru beţie, plăceri şi nepăsare,
Bacantă! Umple-ţi cupa, cu tine voi a bea!
Ce foc aprinde ochi-ţi în pieptul meu ce saltă,
Tot corpu-mi se-nfioară!... Divine desfătări!
Pămîntul se-nvîrteşte... Gîndrea-mi se esaltă!
Uimiri!... delir!... Suspinuri! Plăceri!... Dulci desmierdări!

Făcînd o comparaţie între poezia lui N. Pruncu din *„Convorbiri literare”* şi din volumul publicat la Focşani, înţelegem uşor că semnul **?** dat ca titlu poeziei semnate de Gr. Gellianu este un afront la adresa redacţiei junimiste care îşi permitea luxul să tipărească o traducere aproximativă după textul lui Byron, fără să facă, din respect faţă de cititori, cuvenita menţiune. Apoi, Gellianu demonstrează că poetul de la revista bucureşteană este mai talentat decît cel de la revista ieşeană. Că Gellianu e cu totul altă persoană decît Nicolae Pruncu nici nu mai trebuie pusă problema.

Totuşi, Mihail Straje, vrînd să-şi ducă pînă la capăt demonstraţia, că „între Pruncu şi Gellianu nu există vreo relaţie”, invocă faptul că *„Revista literară şi ştiinţifică”* din Bucureşti tipăreşte în numărul din 15 mai 1876 poezia ***Durere***, semnată de N. Pruncu, ceea ce exclude ca în numărul următor acelaşi poet, semnînd cu pseudonimul Gellianu, să publice poezia intitulată „***?***”, cu vădită aluzie la puterea de pătrundere a celor de la *„Convorbiri literare”*, de vreme ce în urmă cu opt ani revista ieşeană găzduia un text byronian asemănător.

Dintre cei porniţi pe urmele bine încriptate ale lui Gr. Gellianu, Mihail Straje este singurul decriptor care ia în calcul mai mulţi parametri, între care şi vîrsta împricinaţilor, observînd că Gellianu se lăuda în schiţa literară despre Nicolae Georgescu, mort în anul 1867, că în ultimii ani de viaţă ar fi avut cu poetul dispărut o „amicie intimă”, ceea ce ar impune ca Gellianu să fi avut în anul 1867 cel puţin 20 de ani. Or, nici Anghel Demetriescu (născut în 1847) şi nici Nicolae I. Pruncu

(născut în 1854) nu îndeplinesc această condiție a vîrstei. Ca să nu mai vorbim de frecventarea cafenelelor literare şi de proba indubitabilă a unui oarecare talent poetic, obligatoriu spre a fi admis într-o *„amicie intimă”* cu un poet consacrat în boema bucureşteană de după unirea Principatelor Române.

Pe temeiul unor motive bahice împrumutate de la Byron, chiar şi *George Crețeanu* (3. X. 1829, Bucureşti – 6. VIII. 1887, Constanța) ar avea pricină să fie bănuit sub pseudonimul G. sau Gr. *Gellianu* întrucît: avea destulă ambiție literară spre a se considera un poet nedreptățit în Direcția nouă de la Iaşi; se preocupa încă de prin 1861 de ***Mişcarea literară din anul 1861 în țările române***, în *„Revista română”*, Bucureşti, 1861, pentru a se considera un observator imparțial; traduce sau adaptează texte din poetul englez Byron şi colaborează prin anii 1867 şi 1869 la revista *„Convorbiri literare”* din Iaşi. Peste toate, mai scrie şi o poem cu titlul ***Beție***, revendicată din panoplia bardului englez adulat de către literații români, ca şi cum la acea vreme literatura noastră a fost bîntuită de o gravă criză a motivelor poetice:

BEȚIE

I

Zău, îmi place cupa plină,
Voi să văz pîntre cristal
Picătura purpurină
Parcă văz sub un voal.

O amabilă vergină,
Pe el cărei chip oval,
Doă roze se combină
Doă roze de Bengal.

Apoi voi s-o văz deşartă
Căci atunci îmi arată
Cum trec toate pe pămînt.

După plin, deşertăciune,
După zori, soare ce-apune,
După viață, un mormînt!
……………………………….

IV

Dați-mi vin, mai dați-mi mie!
Voi durerea a uita,
Vro schimbare n-o să vie,
De voi plînge sau cînta.

Şi ce-mi trebuie-n beție
Nebuneşte a-nota,
Cînd tu, scumpa mea junie,
Verşi în vine facla ta?

Te-naltă înc-o dată
Al meu suflet! Şi te-mbată
De cereştile-armonii.

Timpul spațiu-mbrățişează,
Daca spiritul creează
Creator tu poți să fii! (39)

Nu mai puțin interesantă este oda pe care George Crețeanu o închină în anul 1856 poetului britan jertfit pentru eliberarea creştinilor de sub asuprirea turcilor intrați în spațiul Greciei milenare.

LA BYRON

O, bard al despreării! În inima-mi, ca tine,
Eu port o rană-adîncă, d-aceea te admir,
Şi canturile tale, d-amărăciune pline,
Le recitesc adesea c-un voluptuos delir!

……………………………………………………

Ah, de-ar putea poetul să spuie tot ce vede
Cu ochii-nchipuirei cînd este în delir,
Cînd mintea-i aripată în Empireu se perde,
Cînd sufletu-i vibrează ca un ceresc clavir.

Atunci lume-ar cunoaşte divinele senzații,
Ar şti ce serafimii şoptesc cînd sunt în cor,
Ar şti ce au în suflet eroii unei nații
Şi cîtă voluptate e-n cupa de amor! (40)

Luînd în calcul vîrsta lui George Crețeanu, ca şi aprecierea de care se bucura în epocă poezia lui sentimentală – să nu uităm că Eminescu în ***Epigonii*** îl invoca inițial pe Crețeanu în versul care va deveni *„Liră de argint Sihleanu”* –, Crețeanu era cel mai în măsură să-l cunoască şi să-l aprecieze pe N. Georgescu.

Dar decriptorul vîrstei a fost încercat de Ion Hangiu asupra lui *Petru Grădişteanu* (24. II. 1839 – 28. IX. 1921, Bucureşti), care s-a lansat în spațiul literelor româneşti prin tabloul dramatic într-un act ***O noapte pe ruinele Tîrgoviştei sau Umbra lui Mihai Viteazul***, alegorizînd cu ceva timp înainte Unirea Principatelor Române, şi a reuşit o interesantă localizare a piesei lui N. Gogol, ***Revizorul general***, Tip. Dacia, Bucureşti, 1874. Nu a tradus nici un vers din poetul englez şi nu a lăsat nici un semn asupra vreunui interes deosebit – poate doar portretul byronian cu fruntea gînditoare sprijinită în mîna dreaptă, cu cartea deschisă în mîna stîngă ar fi singurul temei ce ne-ar îndemna să-l bănuim admirator al poetului englez – pentru viața şi opera lui George Gordon Byron. Doar titlul unei traduceri, ***Nu mă uita***, a poeziei lui Alfred de Musset, publicate în *„Convorbiri literare”* din Iaşi, anul I, 1867, ar putea fi considerată un motiv de aversiune literară față de Eminescu, îndată ce acesta tipăreşte în aceeaşi revistă ieşeană poezia ***Floarea albastră***. Totuşi textul eminescian nu putea fi pricină de invidie sau de răzbunare.

Iar din moment ce nu putem răspunde la asemenea îndoită întrebare, nimerit e să ne resemnăm în abandonul acestui făgaş investigativ spre a căuta altul mai lesnicios şi cu mai multe perspective de izbăvire a chestiunii identificării literatului care, în *„Revista contimporană”*, s-a ascuns atît de măiestrit sub criptonimul Gr. Gellianu. Argumentul propus de Ion Hangiu cu cei 36 de ani împliniți de Byron la data scrierii poeziei şi a aceleiaşi vîrste împlinite de purtătorul pseudonimului *Gr. Gellianu* la ora traducerii textului englez în limba română este lipsit de relevanță pentru că nu-l putem bănui pe traducătorul român că tipăreşte traducerea doar pentru a-şi afişa vîrsta sau a-şi exprima prin versiunea românească aceleaşi sentimente de care fusese animat poetul englez. (41)

Apoi, nici împrejurările nu suportă comparaţie: Gr. Gellianu, slavă Domnului, nu se găsea în tabăra insurgenţilor greci de la Missolonghi şi nici în vreo redută similară în jurul Bucureştilor, chiar dacă Principatele Române se aflau încă sub suzeranitatea Imperiului Otoman. Obiectivul traducerii se întrevede doar în gestul patetic al despărţirii de camarazi ori al părăsirii cîmpului de luptă literară deschis de grupul de la *„Revista contimporană”* împotriva „invadatorilor” din dulcele tîrg al Ieşilor.

După ***Ultimul cînt al Lordului Byron***, în publicistica românească a timpului nu vom mai avea prilejul să întîlnim semnătura lui Gr. Gellianu, semn că acesta a fost ultimul text scris de cel ce semna cu asemenea criptonim şi că pe viitor nu va mai folosi arma pseudonimului respectiv. Dar, în fapt, purtătorul vremelnic al acestui pseudonim, bărbatul în carne, oase şi litere, nu va muri în luptă şi nu se va sinucide, ci va trăi, va scrie şi va tipări pe mai departe, semnînd cu numele său adevărat. Care ar fi acesta?

Ca să dăm crezare sau să conferim suficient temei argumentului cu vîrsta de 36 de ani ai traducătorului ar fi necesar ca să avem atestatul unei tentative de sinucidere, al unei premoniţii ori al unui vis autoscopic. Petru Grădişteanu are un mănunchi de texte literare prea firav, chiar cantitativ, ca să facem aprecieri şi asupra valorii lor artistice, spre a se institui într-un justiţiar ierarhic în literatura epocii şi a contesta afirmaţiile şi clasamentele lui Titu Maiorescu. Apoi, Petru Grădişteanu încă nu probează un exerciţiu analitic aplicat asupra unor poeţi sau opere literare, din spaţiul românesc sau european, pentru a se legitima ca incriminant al injustiţiei comise de Titu Maiorescu în aprecierea tinerilor poeţi din epocă.

Petru Grădişteanu manifestă un interes precar faţă de poetul Byron, de aceea sub pseudonimul *Gr. Gellianu* ar trebui căutat un admirator zelos al bardului englez şi un pretendent la îndreptăţirea de a fi considerat un bun cunoscător şi propovăduitor al lordului Byron printre cititorii de limbă română.

Într-o problemă cum este semnificaţia subtextuală a traducerii şi publicării ***Ultimului cînt*** al lui Byron de Gellianu credem că nu interesează numaidecît suprapunerea efectivă a

vîrstei traducătorului cu cea a poetului englez, ci mai degrabă afinitatea electivă şi sentimentală a poetului român cu acel monstru sacru mort în cetatea Missolonghi.

Or, în acest sens esenţial, Petre Grădişteanu încă nu avea la anul 1876 un palmares byronian; pînă atunci nu a tradus nimic din Byron şi nu a scris nici un rînd despre viaţa şi opera poetului englez; nu acaparase concepte şi imagini poetice din opera byroniană şi nu fructificase din acest romantic nici un sîmbur spornic într-o textură cu adevărat original românească.

Apoi se mai pune şi problema din ce cauze şi în ce scop ar fi tradus Grădişteanu tocmai ***Ultimul cînt*** al lui Byron? Dar la acea vreme, în iulie 1876, Grădişteanu părăsise corabia… cîrcotaşilor dîmboviţeni. Grădişteanu, capul răutăţilor antijunimiste de la *„Revista contimporană”*, scrie însă despre un al treilea rămăşag şi ar trebui să căutăm acest ultim rămăşag în polemica dintre bucureşteni şi ieşeni. Am putea presupune că al treilea rămăşag are chiar trei probe şi toate trei poartă semnătura Gr. Gellianu. Adică, redacţia *„Revistei contimporane”* le propune celor de la *„Convorbiri literare”* nu doar să răspundă la acuzele din cele trei schiţe literare semnate de Gr. sau G. Gellianu, ci să şi descopere cine este acest Gr. Gellianu. Îl intuiau cei de la Junimea? L-au dibuit cu adevărat? De ce nu l-au dat pe faţă şi cum se face de nu i-au răspuns, ca de obicei, că „nu e în chestie”.

O ştire de ultimă oră anunţă că: „La rîndul nostru, sîntem în măsură să întărim că Gr. Gellianu într-adevăr a existat cu numele acesta, de vreme ce îl găsim în *«Annuaire de Roumanie»*, 1885, trecut astfel: *Gr. Gellianu, funcţionar, str. Scaune 68*. De aceea, încercările lui I. Hangiu… de a-l identifica pe cel ce se ascundea sub acel pseudonim în persoana lui Petre Grădişteanu trebuie sancţionate ca atare”. (42)

Motivele acestei sancţiuni par a fi de ordin moral, spre a nu i se face nedreptate postumă împricinatului Petre Grădişteanu, căci: „E de ajuns pentru istoria literaturii năpăstuirea de care a avut parte Anghel Demetriescu încît să mai fie incriminat şi altcineva pentru o vină ce n-o are”. (43)

Or, în cazul de faţă nu e vorba de a incrimina pe cineva, ci de a descîlci o chestiune de istorie literară privitoare la viaţa

şi opera poetului M. Eminescu. Argumentul că *Gr. Gellianu* este un pseudonim rămîne faptul că Vasile Gr. Pop, în al său ***Conspect asupra literaturei şi literaţilor români***, partea II, din 1876, nu-i pomeneşte prestaţia, deşi literaţii de la *„Revista contimporană”* sînt luaţi în seamă, pe rînd şi pe îndelete: B.P. Hasdeu, Gr. Tocilescu, G. Dem. Teodorescu, nu şi Petre Grădişteanu, ceea ce ridică un serios semn de întrebare: De ce? Vasile Gr. Pop se interesa de toţi literaţii, îl cuprinde în conspect şi pe C. Bălăceanu şi pe N. Georgescu, dovadă că s-a folosit şi de *„Convorbiri literare”* şi de *„Revista contimporană”*, dar nu scrie nici un cuvînt despre Gr. Gellianu măcar în legătură cu criticile adresate lui Titu Maiorescu; ar fi fost încă un prilej să-i facă observaţii.

Mai aplicat asupra chestiunii şi cu frumoasă rîvnă în a căuta argumente solide se arată prof. Ion Hangiu care îl crede pe Petru Grădişteanu pitindu-se după criptonimul Gr. Gellianu.

Dar, din păcate, ipoteza şi argumentaţia lui Ion Hangiu nu se susţin în ciuda unei bune aşezări a chestiunii – „Care au fost motivele recurgerii la pseudonimul Gellianu în cel de-al doilea atac împotriva poetului, apărut în aceeaşi publicaţie bucureşteană, condusă din umbră de acelaşi Petre Grădişteanu?” (44)

Grădişteanu avea la activ un atac dur împotriva lui Maiorescu, şi acum, în 1875, n-avea nici un motiv să se mai ascundă nici de mînia criticului de la Iaşi ori a parlamentarului de la Bucureşti şi cu atât mai puţin faţă de tînărul şi inofensivul Mihail Eminescu; nu se întrezăreşte nici un motiv serios pentru care Grădişteanu, după ce şi-a semnat cinstit şi curajos atacul din 1873, să se ascundă sub un pseudonim pentru a prelungi sau reedita atacul în 1875.

Identitatea ţintei – poeziile sau mai degrabă „greşalele” din poeziile lui Eminescu – nu poate constitui un argument pentru identitatea incriminantului; asemănarea sau calchierea unor formulări din critica de la 1873 nu sînt probe concludente pentru congruenţa şi identitatea cu polemistul din 1875, aceeaşi ţintă lovită de două săgeţi diferite, slobozite în două răstimpuri, 1873 şi 1875, muiate în aceeaşi otravă, nu ne îndreptăţeşte să tragem concluzia că au pornit dintr-un singur arc, mînuit de un singur arcaş.

Întrebarea firească însă şi cu o întregire, anume: Care să fie motivele pentru care literatul atît de pornit împotriva *Direcțiunii noue* de la Iaşi, împotriva ierarhiei lacunare instituite de Titu Maiorescu ori împotriva poeziei lui Eminescu, încît să nu fi avut curajul să-şi semneze „schița literară" cu propriul nume?

1. literatul avea la acea dată mai multe volume de poezii în care adversarii săi i-ar fi aflat şi imputat aceleaşi greşeli incriminate la Eminescu;

2. cel ce semna Gr. Gellianu aspira cu toată ființa şi conştiința lui la o glorie literară mai presus de laudele corifeului de la Junimea ieşeană;

3. dincolo de opera literară, cel ocrotit de vesta pseudonimului avea la activ destule fapte şi afirmații deplasate care ar fi fost o adevărată mină de aur pentru zeflemeaua junimistă.

Probe la dosarul Gr. Gellianu ar putea fi următoarele:

a. Gr. Gellianu are o vîrstă mai mare decît M. Eminescu şi mai mică decît N. Georgescu, pe acesta din urmă cunoscîndu-l prin cafenelele bucureştene recitindu-şi versurile prin anii 1863-1867;

b. textul poeziei ***?*** ar trebui citit ca întrebare adresată celor de la *„Convorbiri literare"* spre a declara public titlul propriu-zis al versurilor semnate de Gr. Gellianu şi autorul de drept al acestui „rămăşag" – al treilea în hărțuirea literară dintre ieşeni şi bucureşteni – pe care junimiştii nu-l mai iau în seamă;

c. traducerea ultimei poezii scrise de George Gordon Byron este al patrulea rămăşag față de care însă junimiştii nu se mai angajează.

Răspunsul ar fi de fărîmițat în trei bucăți: Gellianu era în chestie în toate cele trei schițe literare; Gellianu era un literat bine informat şi cu un bun spirit de observație asupra textului poetic; Gellianu cîştigă acest ultim rămăşag cu cei de la *„Convorbiri literare"*, căci junimiştii nu vor răspunde: nici Iacob Negruzzi, la acuzele directe; nici Titu Maiorescu, la inconsecvențele semnalate în aprecierea tinerilor poeți români din *Direcția noue* şi nici Eminescu, la noianul de greşeli

prozodice şi de logică expuse de Gr. Gellianu. Sau mai exact: răspunsul lor e deocamdată tăcerea.

Dar nu pentru multă vreme!

Printr-o tăcere cît se poate de semnificativă este confirmată decriptarea pseudonimului Gr. Gellianu de către Academia Română, căci autorii marelui dicționar al literaturii nu au avut suficiente date pentru a rezolva enigma şi, decît să o expedieze prin cîteva nedumeriri savante sau chiar prin semne apăsate de întrebare, au preferat să omită subiectul. (45)

În fapt, omisiunea academică a lui Gr. Gellianu, cu atît mai de interes de vreme ce ***Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900***, elaborat de colectivul ieşean, 1982, îl înfățişa cu destule detalii, probează că argumentele expuse de Ion Hangiu în 2000 nu au fost convingătoare, iar cele din 2005, în ciuda aerului festiv aniversar al enigmei pline de eres, nu aduc prea multe noutăți. Sau noutatea invocată de Ion Hangiu trece neluată în seamă şi lasă problema întocmai cum a fost pusă încă din 1875. Noutatea nu e însă vîrsta lui Petre Grădişteanu, coincidentă cu cea a lui Byron cînd a scris poezia ***On this day I completed thirty-sixth year*** (22 ianuarie 1824), căci în iulie 1876 Grădişteanu, născut în 24 februarie 1839, împlinea 37 de ani şi 6 luni de zile! Altfel spus, pre limba lui Corneille, *La valeur n'attend pas le nombre des années!*, de vreme ce Gr. Gellianu traduce poezia lui Byron dintr-o versiune în limba franceză iar nu după textul original englez.

C r o n o l o g i a decriptărilor pseudonimului Gr. Gellianu ar putea oferi următoarea sacră: 1875, articolul împotriva lui Eminescu; identificarea lui Anghel Demetriescu de către N. Iorga, în 1934; acceptul acestei decriptări de către Perpessicius, în 1957; reabilitarea năpăstuitului şi înlocuirea lui cu poetul Nicolae I. Pruncu de către D. Murăraşu, tot în 1957; infirmarea argumentelor lui Murăraşu de către Mihail Straje, în 1973; propunerea unui nou năpăstuit în persoana lui Petru Grădişteanu de către Ion Hangiu, în 1981 şi întărirea argumentației în 2000, şi, în sfîrşit, presupunerea lui Stan V. Cristea, în 2003, că pseudonimul care a dat oareşce bătaie de cap în istoria noastră literară este numele real al avocatului Gr. Gellianu, care a tipărit în 1887 o culegere de legi sub titlul

Călăuza inginerului şi avocatului în materie de hotărnicie, ceea ce ar transforma pseudonimul din 1875 într-un virus literar provocator de insomnii istoriografice. La urma urmei, chiar nu se poate afla adevărata identitate a lui Gr. Gellianu?

Să încercăm o metodă mai puţin agreată printre literaţi şi să procedăm la o minimă ordonare a informaţiilor pe care le avem despre Gr. Gellianu. Vom nota astfel cele patru texte semnate cu pseudonimul buclucaş:

a – prezentarea volumului ***Foi de toamnă***, de N. Georgescu;
b – scrisoarea lui G. Dem. Teodorescu despre N. Georgescu;
c – articolul despre „poesiele d-lui Eminescu" şi
d – traducerile celor două poezii ale lordului Byron.

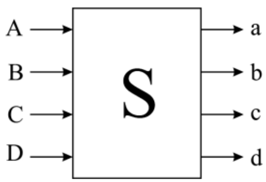
Să considerăm acest set de informaţii ca extrase dintr-o cutie neagră – black box – rămasă intactă dintr-un avion căzut la pămînt şi distrus în întregime. Comparaţia nu-i prea departe de „foile căzute" din darea de seamă publicată de Iacob Negruzzi în *„Convorbiri literare"* la sfîrşitul anului 1876. Chestiunea rămîne doar cine a înscris datele pe aceste foi căzute şi ce adevăruri conţine înscrisul ca atare.

Să considerăm entitatea *Gr. Gellianu* un sistem închis – *black box* – în care nu ştim ce procese şi transformări se petrec, dar ştim cu precizie ce informaţii au ieşit – mărimile *a*, *b*, *c* şi *d*.

Pentru a produce aceste mărimi de ieşire, sistemul trebuie să aibă o serie de mărimi de intrare şi acestea pot fi apreciate în raport cu:

A – N. Georgescu;
B – T. Maiorescu;
C – M. Eminescu şi
D – Byron.

Ceea ce grafic s-ar putea reprezenta astfel:



Din cercetarea acestor raporturi, fie chiar şi cu aproximaţie, putem alcătui un portret robot al literatului care semna Gr. Gellianu în anul 1875-1876, şi anume:

A

1. să aibă o vîrstă care să-i fi asigurat acceptul şi frecventarea boemei bucureştene din anii premergători morţii poetului N. Georgescu, adică între 1861-1867;
2. să-l fi cunoscut bine pe N. Georgescu, despre care scrie aplicat şi cu mare entuziasm în prima dintre *schiţele literare*, apostrofîndu-l astfel pe Titu Maiorescu asupra faptului cu nu ia în discuţia din Direcţia nouă şi talente incontestabile din Bucureşti;
3. să fie un admirator şi un protejat al poetului D. Bolintineanu, din prefaţa căruia citează cu aplomb;
4. să facă parte din grupul de literaţi din apropierea lui B.P. Hasdeu, adversarul lui Titu Maiorescu;
5. să aibă tipărite poezii şi proze semnate cu propriul său nume, recenzate sau apreciate favorabil în *„Revista contimporană”*;
6. să editeze el însuşi o publicaţie periodică sub direcţiunea adevăratului său nume şi din această pricină să nu poată colabora la *„Revista contimporană”* decît sub pseudonim;
7. să fie o persoană lipsită de curaj, ahtiată după publicitate, amator de proiecte abandonate în scurtă vreme, cunoscut în mediile culturale din capitala ţării şi din provincie.

B

1. să fie un literat român care a făcut studii superioare într-o ţară occidentală şi într-o universitate cu limba de preparaţie franceză;
2. să cunoască destul de bine literatura apuseană, clasică şi modernă, şi să fi tradus ori comentat scriitori şi opere de limbă franceză, germană sau engleză;
3. să fi tipărit pînă la acea dată cîteva cărţi, volume de poezie sau proză, să fi primit elogii publice şi aprecieri autorizate din partea unor literaţi de marcă, spre a se simţi ofensat că Titu Maiorescu, în spaţiul studiului ***Direcţia nouă în poezia şi proza română***, îl ignorează cu desăvîrşire;

4. să fi fost criticat în mod direct şi fără menajamente în *„Convorbiri literare”*, iar articolul cu ***Poesiele d-lui Eminescu*** să fie o răzbunare făţişă;
5. să aibă un bun exerciţiu critic, să fi scris şi publicat articole şi despre alţi poeţi şi prozatori, români sau străini, astfel încît să se considere el însuşi ori să fie acreditat în opinia publică românească drept un analist cu autoritate în faţa cititorilor;
6. să fi exercitat şi cu alte prilejuri aptitudini analitice asupra chestiunilor de versificaţie şi poetică românească;
7. să nu fi frecventat nici înainte şi nici după martie 1875 cenaclul Junimii din Iaşi ori din casa lui Maiorescu de la Bucureşti;
8. să nu se regăsească printre cei ademeniţi de Titu Maiorescu în junimea îmbelşugată la Bucureşti cu adversarii pocăiţi de pe malurile Dîmboviţei;
9. să fie dispreţuit pentru totdeauna şi irevocabil de către Titu Maiorescu;
10. să fie victima unei răzbunări feroce din partea lui Titu Maiorescu;
11. să nu i se regăsească semnătura adevăratului său nume între colaboratorii revistei *„Convorbiri literare”*.

C

1. să fie cu cîţiva ani mai în vîrstă decît Eminescu, să-l cunoască suficient de bine ca persoană şi ca literat;
2. să întrevadă în textele poetului de la Iaşi cu adevărat un „poet în toată puterea cuvîntului” şi să-i invidieze talentul;
3. să fi urmărit cu atenţie ce a scris Eminescu şi să-i cunoască bine poeziile ridicate în slava literaturii române de criticul ieşean;
4. să nu ia în analiză poezii tipărite de Eminescu în publicaţii în care i-au apărut lui însuşi versuri sau proză, ci doar textele găzduite în *„Convorbirile literare”*, unde autorul ascuns sub pseudonim a fost respins de la festinul publicistic;
5. să aibă între producţiile sale literare texte cu subiecte şi imagini asemănătoare cu cele din ***Floarea albastră*** şi ***Făt-***

Frumos din teiu de Eminescu, poezii pe care le trece cu vederea în articolul din *„Revista contimporană”*;
6. să aibă în poezia sa proprie elemente de versificaţie, asonanţe, erori morfologice şi imagini demne de incriminările cu care sînt amendate asemenea „greşele” în textele lui Eminescu.

D

1. să se fi interesat în chip deosebit de viaţa şi opera lui Byron cu mult înainte de martie 1875;
2. să fi tradus şi comentat texte ale poetului englez şi să le fi publicat cu nedisimulată mîndrie;
3. să aibă măcar o poezie exprimînd obsesia pentru ziua sa de naştere şi pentru împlinirea unei anumite vîrste;
4. să pretindă o relaţie mult mai strînsă cu opera poetului Byron decît o manifestă N. Pruncu, Petru Grădişteanu, George Creţeanu sau oricare alt literat român;
5. să-l imite pe poetul englez George Gordon Byron, în iconografie, în gesturi, în imagini poetice şi personaje în proză.

Să luăm seama că schiţa literară despre N. Georgescu foloseşte un citat copios din prefaţa pe care D. Bolintineanu o hărăzea în placheta ***Foi de toamnă***, dar cele scrise de poetul „legendelor istorice” au fost republicate imediat după apariţia cărţii lui N. Georgescu în revista *„Albina Pindului”*:

„Moartea culege mai în toţi anii talentele născînde. Ar crede cineva că ea s-a aliat cu o ursită crudă ca să cosească toate florile poesiei române. Văzurăm stinse în primăvara vieţei lor talentele poetice ce promiteau mult pentru viitor.

Cârlova muri, după ce intonă acele strofe sublime şi încinse cu focul patriotismului. Mureşanu muri, lăsînd după dînsul ode la România, cari-l puse în rîndul celor mai mari poeţi. Sihleanu părăsi viaţa, dînd simţualismului o formă atît de elegantă încît făcu să-i deschiză poarta Parnasului. N. Georgescu fuse încă din acele prade ale soartei în cîmpul muzelor.”

Interesant e amănuntul contradictoriu dintre afirmaţia lui Gellianu, anume că N. Georgescu ducea „o vieaţă desordonată”, se înţelege printre literaţi, iar Bolintineanu încă nu-l

cunoscuse: „Cine este N. Georgescu? Nu ştim. Un amic ne-a încredințat acest manuscris, ne-a rugat din partea familiei junelui poet mort să recomandăm publicului aceste versuri. Le am citit. Am găsit ici-colea cele d-întîi raze ale răsărirei unei mari stele. Steaoa nu a răsărit. Razele ce o anunțau lumin pe un mormînt”.

Tot aşa, Gellianu îl consideră pe N. Georgescu „un poet deja format”, în vreme ce Bolintineanu îl apreciază doar ca „un talent june născînd”, cu perspective:

„Dacă N. Georgescu ar fi trăit, ar fi mers departe. Dacă geniul nu l-ar fi dus să-i dea locul în fruntea poeților (căci geniul se formează prin viață lungă şi prin adînci suferințe), cel puțin mîna delicată a grațiilor i-ar fi deschis poarta sanctuarului muselor. Aceste murmuri ale copilului, aceste prelude, port sigiliul grațiilor. Toate poesiele sale sunt încinse de un profum particular de tinerețe, de frăgezime, de speranță, de amor, ce se îngînă cu simțimîntul ascuns al durerei, cu presimțimîntul unei morți apropiate pe care poetul cearcă s-o ascundă sub flori.

Lăsăm toate aceste poesii mai bine sau mai rău concepute în față cu arta, mai bine sau mai rău esprimate; nu vom vorbi de cugetări adînci, de simțimînte puternice, ce nu veți găsi în poesiele unui talent june şi născînd; vom vorbi de profumul ce lasă murind această floare.”

Prefațatorul citează poezia ***Vecina noastră*** şi rezumă şi alte texte pentru a încheia: „Cîte asemenea talente cată să fi perind necunoscute! Nici o încuragiare pentru aceşti favoriți ai muselor! Politica a sfărămat acest cuib înflorit pe pămîntul României şi musele întinzînd aripile au sburat de la noi; şi cu toate acestea, din toate aceste lupte politice în care toată acțiunea țării pare că se concentră, nimic nu va trece în posteritate; vor trece însă aceste cîntece atît de frumoase. Aceasta ne-o spune în tot momentul trecutul tutulor națiunilor ce aminte istoria. Ele sunt comune tutulor popoarelor cari au trăit. Geniul singur face să se distingă națiunile cari au ştiut să-l aprețuiască.

Sărmană şi gentilă ființă căria Dumnezeu prin vis îi promite toate fericirile vieței, însăşi nemurirea şi cari le res-

pinge pentru un sărutat pe fruntea frumoasei sale vecine, cu condițiune de a muri îndată.

El muri, dar săruta-a oare pe vecina sa? Nu credem. Lumea nu este făcută pentru poeți. […] Am citit mai multe încercări în poesie de mai mulți tineri; n-am găsit nimic decît nişte triste imitațiuni fără idei, fără formă, fără acel sigil ce providența pune pe versurile poeților: *focul sacru*.

Acel foc sacru face pe poet şi cei cari nu-l vor avea vor fi poate buni jurnalişti, orice vor voi, însă nu poeți. A face versuri chiar bune nu este destul spre a fi poet. Trebue ca sufletul să fie poet. Astfel, cînd văzurăm aceste încercări poetice ale junelui Georgescu, găsirăm în ele ceea ce căutăm în poeții noi, fără a afla.” (46)

Cum Gr. Gellianu are prea puține informații relevante – „Ar fi de prisos să ne întindem într-o biografie amănunțită a individualităței poetului” – despre N. Georgescu față de prezentarea lui Bolintineanu, se iscă întrebarea dacă nu cumva *Gr. Gellianu* este chiar redactorul revistei *„Albina Pindului”*, poetul, prozatorul, dramaturgul, criticul literar şi jurnalistul Gr. H. Grandea?

Altfel spus, Grandea avea obligația morală, în virtutea unei „amicie intime” să propună cititorului versurile lui N. Georgescu mai întîi, în septembrie 1868, în coloanele din *„Albina Pindului”*, iar mai apoi, fiindcă Titu Maiorescu nu a luat seama la publicațiile bucureştene şi la versurile poeților din acest spațiu, prin schița literară din 1875, şi în *„Revista contimporană”*. Nici Anghel Demetriescu, nici Nicolae Pruncu şi nici Petre Grădişteanu nu probează prin vreun semn tipografic că s-ar fi interesat de poezia lui N. Georgescu înainte de apariția articolului semnat de Gr. Gellianu.

Gr. H. Grandea are asemenea semn!

Dintr-o astfel de împrejurare, polemica dintre gruparea ieşeană şi cei de la *„Revista contimporană”* capătă alte dimensiuni, între care cîteva pot lămuri subtextul şi din articolul ***Poesiele d-lui Eminescu***, semnat cu pseudonimul *Gr. Gellianu*.

Şi vom ordona întîmplările astfel:

A. Dacă *Gr. Gellianu* este pseudonimul ales de *poetul* Gr. H. Grandea, atunci acesta, născut la 26 octombrie 1843, debutînd cu versuri în *„Dîmbovița”*, elogiat de D. Bolintineanu, cu un prim volum de poezii, ***Preludele***, prefațat de George Sion, în 1862, cu al doilea volum, intitulat ***Miosotis***, în 1865, cu prefață de George Sion şi Mauriciu Flugel, şi cu romanul ***Fulga***, în 1872, avea toate şansele ca la acea vîrstă fragedă să se bucure de o „amicie intimă” din partea lui N. Georgescu, măcar între anii 1859-1866.

Cît de bine l-a cunoscut Grandea pe N. Georgescu nu trebuie pus la îndoială – mențiunea că junele „a intrat în armată, a căpătat gradul de căpitan şi a servit pînă în 1858, cînd s-a retras” ține şi de cariera „militară” abandonată de Grandea – dar diferența de aproape 10 ani (N. Georgescu fiind născut în 1835) nu prea îngăduia o „amicie intimă” între cei doi juni poeți.

N-ar fi singura exagerare din partea lui Grandea.

Surprinde, spre exemplu, încă din 1863, acel cumul de vaste cunoştințe cu care proaspătul autor al volumului ***Preludele*** (1862) se înfățişează publicului, la o vîrstă de nici douăzeci de ani împliniți şi cursurile liceale nici ele terminate, anunțînd ca „D. Haralamb Grandea doreşte a da lecțiuni de ceea ce priveşte bacalaureatul în ştiințele naturale, chimia, fizica, mineralogia, botanica, zoologia şi cosmografia. Doreşte asemenea a se ocupa cu meditații de limba şi istoria româna, de principiile limbei latine şi de cele ce fac baza învățămîntului şi cunoştințelor omeneşti. Doritorii se vor anunța la redacția ziarului”. (47)

Ziarele erau *„Reforma”* (an V, nr. 25, din 11 iulie 1863) sau *„Buciumul”* (an I, nr. 59 din 11 iulie 1863), dar se vede ca „doritorii” nu s-au prea înghesuit de vreme ce anunțul e reluat în zece numere la rînd. Cei care îl cunoşteau pe Grandea vor fi considerat anunțul drept o glumă fiindcă e cam greu de admis că un nebacalaureat poate să dea „lecțiuni în ceea ce priveşte bacalaureatul”.

După absolvirea liceului (1865) şi după cîteva examene pentru doctorat la Universitatea din Liège, Facultatea de litere şi filosofie, întrerupte din pricina unei boli, tînărul poet

Grandea, întors în țară, își propune să înconștiințeze publicul cititor din România asupra operelor ce le va scoate de sub tipar. Astfel apare „Anunciu, Abonament la ***Poesiile vechi și noi*** ale D-lui Grigorie H. Grandea. Ediția ***Preludele*** (1862) și ediția ***Miosotul*** (1865) fiind consumate, acésta ediție va conține pe toate cele publicate pîna acum, precum și ***Botanica*** (poemă didactică în trei cînturi), ***Fiii lui Alexandru cel Bun*** (dramă în versuri, 5 acte), ***Emirii*** (poemă orientală în trei cînturi) și ***Nostalgia*** (Poesii scrise în străinătate). Prețul abonamentului este de opt șfanț, care va fi plătit la primirea cărții. Înscrierea se face la Redacția Persseverenței. /…/ Se vor pune sub presă: Conferințe filosofice (metoda, Esistența lui Dumnezeu, Frumosul, Actualitatea Dreptului natural) de Gr. H. Grandea. „Dictionaru Franceso-Roman și Romano-Frances de Grigorie H. Grandea”. (48)

Anunțul tiparit în *„Perseverența”* în ziua de joi, 24 august 1867, va fi despicat apoi în două și prima parte, referitoare la opera poetică, se va relua în numărul din 31 august, cu precizarea că „Înscrierea se face la Trompeta Carpaților”, iar partea a doua, despre ***Conferențele filosofice***, revine în aceeași *„Perseverența”* în numărul de duminică, 27 august 1867. Gestul publicitar făcut de Grandea rămîne doar un proiect anunțat și amînat, în cea mai mare parte abandonat, căci abia în 1873 poetul va reuși să tipărească un nou titlu, ***Poesii noui*** într-o fasciculă ce cuprinde 19 texte dispuse în 47 de pagini. ***Nostalgia*** sau ***Fiii lui Alexandru cel Bun*** (fragment) intră în volum abia în 1885. Cît despre conferințele filosofice sau dicționarele proiectate, manuscrisele lui Gr. H. Grandea nu păstrează nici o filă. Tot așa în revista lui Iosif Vulcan, *„Familia”* din Pesta, unde Grandea colabora asiduu prin 1866, apare o biografie nesemnată din care ar fi de reținut faptul că, la Școala de chirurgie condusă de Carol Davila, tînărul medicinist Grigoriu Grandea alcătuiește o echipă de teatru: tot el era director și autoriu a trei piese: ***Fanarioții***, dramă în cinci acte în versuri; ***Longin***, dramă în cinci acte, în proză, și ***Parintucidul***, dramă în două acte, în versuri. (49)

Însă modul acesta de a se deda la proiecte peste puterile sale îi era propriu lui Grandea și chiar anunțul apariției revistei

„Albina Pindului” ilustrează meteahna. Astfel în ziarul „Persseverenţa” din 27 ianuarie 1866 apare ştirea ca la 1 februarie 1868 va să iasă de sub tipar revista *„Albina Pindului”*, cu subtitlul „litere, ştiinţe şi arte”, redactor Grigore Haralamb Grandea. Din ce pricină tocmai la 1 februarie şi nu înainte sau după? Simplu, în ziua de 1 februarie 1868 se oficiază căsătoria lui Grigore H. Grandea, redactor la *„Persseverenţa”*, cu Sofia Fotescu, „institutrice superioară” şi directoare la Şcoala primară de fete nr. 2 din suburbia Gorgani, Bucureşti. Însă revista *„Albina Pindului”* n-a fost să apară în aceeaşi zi cu noua familie, ci abia după o gestaţie de încă cinci luni peste sorocul anunţat, mai exact la 15 iunie 1868.

Un „tratat de pedagogie” anunţat în *„Albina Pindului”* (an I, nr. 6 din 1 septembrie 1868, p. 152) în termeni promiţători – „Curînd se va pune sub tipar: Pedagogia de Grigore H. Grandea. Acest tractat este compilat după Ambr. Rendu, Eug. Rendu şi Th. Branu, profesor de pedagogie şi metodologie la şcoala normală a statului… După acesta se vor publica: ***Mitologia Carpaţilor***, reminiscenţele păgânismului în gura poporului nostru. Barbari, tablouri istorice şi legendare de starea Daciei sub Goţi, Huni, Gepizi, şi Avari (seculul al III-lea, al IV-lea şi al V-lea de la Cr.) ***Fiii lui Petru, regele Romanilor şi Bulgarilor***, roman istoric (963 de la Crist.). Abonaţii acestei gazete, vor primi ca premiu cîte doă din aceste scrieri.” – n-o să vadă nici măcar pîlpîirea literei scrise de mînă! A rămas în schimb, din acest domeniu, un „curs liber de educaţie şi cultura omului”, ţinut de Grandea la Facultatea de Litere din Bucureşti pentru a da „junilor cari se destin învăţămîntului public cunoştinţele necesare pentru împlinirea misiei”, despre ***„Importanţa şi scopul educaţiei. Ştiinţa educaţiei. Şcoalele acestei ştiinţe. Overberg, Franke, Rousseau, Basedow, Pestalozii, Schleiermacher, Fichte, Schelling, Hegel etc. Educaţia româneasca”***, prezentate într-un ciclu de conferinţe inaugurat la 3-4 ianuarie 1871.

Dar nu din anunţuri îi vom decortica grandomania lui Grandea.

B. Dacă *Gr. Gellianu* este pseudonimul folosit de *criticul* Gr. H. Grandea pentru a se război sub o măiastră mantie protectoare cu „rîmătorii ieşeni”, atunci adversitatea faţă de Titu Maiorescu nu mai are nevoie de alte explicaţii.

Grandea era la acea oră un specialist – sau cel puţin aşa se considera el însuşi ori de către prietenii din anturajul său –, în literatura noastră în probleme de poetică şi estetică întrucît avea tipărite cîteva articole despre:

Definiţia frumosului, în *„Perseverenţa”*, Bucureşti, an I, nr. 38, 40, 41, 42, din iulie 1867, reprodus apoi în *„Albina Pindului”*, Bucureşti, an I, nr. 13 din 15 iulie, p. 49 şi nr. 4 din 1 august 1868, p. 81;

O nouă formă a versului de 7 şi 6 silabe, în *„Albina Pindului”*, an I, nr. 1 din 15 iunie 1868, p. 18;

Geneza poeziei, în *„Albina Pindului”*, an I, nr. 2 din 15 iulie 1868, p. 25;

Lordul Byron. Viaţa, caracterul şi operele sale, în *„Monitorul oficial”*, Bucureşti, nr. 208 din 21 septembrie 1869, p. 951 şi nr. 238 din 28 octombrie 1869, p. 1071;

Versificaţia română, în *„Albina Pindului”*, an II, din 1-15 iunie 1869, pe care îl va reproduce – poate chiar în scopul de a reaminti cititorilor că încă în urmă cu şase ani pleda pentru corectitudinea „versificaţiunii” româneşti – în aceeaşi publicaţie, an IV, nr. din 1 noiembrie 1875, p. 8;

***Starea literaturei române*,** în *„Albina Pindului”*, an III, nr. din 1 ianuarie 1871, p. 1-4;

***Starea literaturei şi artelor în România*,** în *„Tribuna”*, Craiova, nr. 1 din 1 august 1873, p. 6.

Cu cîteva cărţi de poezie şi proză, cu analize despre starea literaturii române, cu aprecieri elogioase din partea lui D. Bolintineanu, G. Sion, G. Creţeanu şi a altor autorităţi literare, Grandea s-a simţit ignorat în Direcţia nouă de la Iaşi.

Iar prezentarea pe care i-o făcea Vasile Gr. Pop, în ***Conspect asupra literaturei române***, partea I, 1874 era onorantă:

„GRIGORE H. GRANDEA, născut la anul 1843 în satul Ţîndărei, districtul Ialomiţa. Tatăl său era de origine mace-

donean, iar mumă-sa din România. El pierdu succesiv părinții încă din frageda-i vîrstă, rămîind orfan împreună cu fratele său mai mic, Ştefan. Rămas în voia soartei, după ce făcuse trei clase gimnaziale, intră în şcoala de medicină a doctorului Davila, unde-şi petrecu mai mult anii copilăriei. El urma cursurile şcoalei machinalmente, neavînd nici o predilecțiune pentru acele ştiințe. Încă din vîrsta de 12 ani a izbucnit scînteile poeziei, ce Providința aruncase pe fruntea sa. Neavînd nici o plăcere de studiul chirurgiei, declară doctorului Davila că nu poate suferi serviciul de chirurg, ce-i era încredințat în Spitalul Colțea; acesta, avînd o deosebită simpatie pentru el, îl numi profesor de Botanică şi Fiziologie la şcoala de medicină. Poetul naturalist se simți mîndru de a urca treptele acelei catedre, pe care moartea mult regretatului Doctor Baraş o lăsase vacantă. Acolo-şi îndeplini cu demnitate misiunea sa, lăsînd o adîncă impresie de serioasele sale cunoştințe. Dar în urma unui articol scris contra ministrului de resbel fu eliminat din post.

Primele sale poezii în bucăți au fost publicate în jurnalul *„Dîmbovița”*, care i-au atras atențiunea publicului. La 1862, poetul G. Sion adunînd şi publicînd toate poeziile de pînă atunci ale lui Grandea sub titlul ***Preludii**** le însoți de o prefață foarte măgulitoare. Punîndu-se după aceea sub protecțiunea lui Bolintineanu, acela-i încredință redacțiunea jurnalului *„Dîmbovița”*, care încetă la 1865, în care an Grandea publică şi un volum mare de poezii vechi şi noi sub titlul ***Miosotis***. Tot în acel an, după ce făcuse aice examenele liceale, plecă la Liegiu [Liège] în Belgia pentru completarea studiilor, de unde se întoarse în țară la an 1867. În anii 1868-1869 funcționă ca profesor de materiile literare la şcoala macedo-română din Bucureşti. De la 1868 pînă la 1871 a redactat însemnata şi cunoscuta revistă literară *„Albina Pindului”*, în 1872 şi 1873 a fost revizor şcolar al distr. Mehedinți, cînd a publicat romanul ***Fulga, sau Ideal şi real***. În vara anului 1873 venind iar în Bucureşti tipări o broşură de poezii sub titlul ***Poezii nouă*** şi a început redacțiunea revistei literare *„Tribuna”*, care după trei luni încetă. La 1874 fu numit profesor de literatura franceză la

liceul din Craiova, unde funcţionează şi astăzi, şi de unde a reînceput a publica acum revista *„Albina Pindului”*.

El a scris mult şi fiind încă tînăr se aşteaptă încă mai mult. Însemnat în literatură atît ca poet cît şi ca prozaist. Poezia sa are un curs natural, idei puternice, rimă bogată. Proza sa e bună.

Chiar acum Grandea anunţă printr-un prospect că va publica toate scrierile sale în şapte volume, arătînd titlurile acelor scrieri: 1. *Preludii*, poezii; 2. *Miosotul*, poezii; 3. *Nostalgia*, poezii inedite; 4. *Poeme*, inedite; 5. *Nuvele şi călătorii*, parte inedite; 6. *Idealul şi realul* (Fulga); 7. *Aurel*, roman; 8. *Ipsilant şi Tudor*, roman istoric; *Carpaţii şi Balcanii*, studii istorice şi literare; 10. *Amintiri*, pagini din viaţa socială şi politică; 11. *Centrul*, studii politice.” (50)

Este apoi cunoscută inaccesibilitatea lui Grandea în proaspătul panteon al *„Convorbirilor literare”* sau la Junimea, unde: *„Apoi se citesc poezii de V. Alecsandri, de Tăutu şi de Creţeanu. Dar «Miosotis» a lui Grandea, «Poezii» de Heliade şi mai ales «Lyra» a lui Aricescu se expun rîsului tuturor”*. (51)

Gr. H. Grandea nu figurează nici în ***Poezia română*** la 1867 şi nici în ***Direcţia noue*** de la 1872. Cum se poate? Nu-l va fi citit şi cumpănit Maiorescu pe acest zgomotos poet? Nu merita nici măcar amintit la modul neutral?

Într-o scrisoare a lui Titu Maiorescu către Iacob Negruzzi se rezumă suficient de aspru relaţia mentorului junimist cu poetul bucureştean pe la începutul anului 1877: „*Timpul* nu publică nici o notiţă despre *Convorbiri*, fiindcă e redactat de fleacul cela de Grandea. Însă foaia noastră cea nouă, dacă o fondăm, sau *Timpul* dacă (precum se agită acum) intră sub mîna mea, se-nţelege că va da seama de tot ce apare în revista ta”. (52)

În redacţia ziarului *„Timpul”* din Bucureşti, Gr. H. Grandea intră la 21 noiembrie 1876, ca redactor, din ianuarie 1877 conducerea publicaţiei este preluată de Titu Maiorescu, iar Ioan Slavici este angajat ca redactor; la 30 aprilie 1877; apoi Titu Maiorescu renunţă la direcţia ziarului, iar în iunie 1877 Grandea părăseşte şi el redacţia *„Timpului”*, căci de la

23 iulie 1877 editează singur ziarul *„Resbelul”*, unde, începînd cu septembrie, va fi directorul publicației.

Încît, în ziua cînd apare Eminescu în redacția ziarului *„Timpul”*, pe la sfîrşit de octombrie, început de noiembrie 1877, nu are cum să-l mai găsească pe Grandea acolo şi afirmația lui G. Călinescu, anume că „poetul făcu cunoştință cu Grandea, redactor pînă atunci la *Timpul*, cu Scipione Bodescu, Ronetti Roman şi Caragiale” (53) nu se poate susține decît doar pentru… Ronetti-Roman, căci pe ceilalți Eminescu îi cunoscuse prin anii 1868-1869, cînd era sufleor în trupa lui Mihail Pascaly.

În sfîrşit, ultima năstruşnicie a poetului Gr. H. Grandea pare să fie prezentarea operei sale (***Miosotulu, Poesii***. A patra ediție, Bucuresci, 1885, ***Nostalgia, Poesii***, Bucuresci, 1885 şi ***Fulga sau idealul si realu***, A opta ediție, Bucuresci, 1885) în areopagul Academiei Române spre a fi premiată în anul 1885. Raportul întocmit de Titu Maiorescu a fost deosebit de dur: „Dintr-o notiță biografică ce şi-a pus-o d-lu Grandea în noua ediție (din 1885) a poesiilor d-sale ***Miosotulu***, resultă că aceste poesii au fostu scrise, pe cînd D-sa era la vîrsta de la 15 la 20 de ani (între 1858 si 1864; d-ul Grandea e născutu la 1843). De atunci în timpu de peste 20 de ani d-lu Grandea nu mai publicase alte poesii. Dar în contra celoru ce «bănuiau» că politica l-aru fi absorbitu cu totulu, D-sa ne asigură ca «nu dă politicei zilei decît timpulu în care voesce să se repauseze de celelalte studii şi lucruri», şi că «grămădesce în sartarele lui», ca fiecare autoru «petre scumpe sau false». (Prefața din 1885)

Şi în adeveru la 1885 a mai publicatu volumulu de poesii ***Nostalgia***. Din acestea dar se cuvine mai alesu a fi judecatu poetulu. Căci cele dintîi încercări sunt prea din copilărie şi autorulu însuşi în prefața din 1884 vrea să desarmeze critica mai serioasă prin următoarele cuvinte: «Critica ar fi pretențioasă, dacă ar căuta în aceste versuri ceea ce nu se află decît în fructele unei minți cóptă prin vîrstă, studiu şi esperiență. Ea va avea ocasia să-şi arate ascuțimea condeiului asupra lucrăriloru din vîrsta mai înaintată».

Deşi noi suntem de părere că nu ar fi «pretențioasă» critica dacă ar cere, ca orice lucrare publicată să fie fructul

unei minți cópte, ci că din contra este pretențios autorulu, care se presintă în publicu înainte ca mintea să-i fie cóptă, totuşi pentru judecata scrierilor presentate la concursu trebuie să admitem reserva facută de însuşi autorulu, şi ne vom ocupa dar mai ales de poesiile posterioare adunate în volumulu ***Nostalgia***, precum şi de novela ***Fulga***."

Din versurile lui Grandea, raportorul academic alege cîteva exemple menite a creiona mai degrabă un portret moral-psihologic al omului ce se ascundea sub imaginile poetice, între care mai concludentă e următoarea strofa:

„Mi-au zis des amicii mei
Cînd eram copilu ca ei:
«Cu voința ta de feru
Şi cu mîndru-ți caracteru,
Vei fi Cromvel mai tărdiu»
Dragă, ei mințiau... o sciu."

Din romanul ***Fulga***, Maiorescu scoate fragmente ce par a-l caracteriza pe autor („N-are crescere... este un fiu de bădăranu"), precum şi exemple hazlii, spre a încheia: „Aceste exemple pot întemeia părerea subscrisului, ca operele d-lui Grandea nu sunt din cele ce s-ar cuveni a fi premiate de Academia Romăna."(54)

B.P. Hasdeu nu va fi de acord cu raportorul academic şi va pleda pentru premierea operelor lui Gr. H. Grandea: „Subscrisul singur n-a împărtăşit şi nu împărtăşeşte acest mod de a vedea. Nu mă sfiesc a susține că lucrarea d-lui Grandea, fiind mai bună decît toate cîte s-au presintat astă dată la concurs, urmează a fi premiată, după litera şi spiritul testamentului. «D-l Grandea – zicea la 1861 în Revista Română de George Crețeanu – are o imaginație fină, naivă; poesia curge cu profusiune din pana sa şi se traduce n cele mai prețioase comparații şi imagini...» Tot atunci zicea Bolintineanu despre Grandea: «Poesiele sale cînd ne încîntă prin delicatețea cugetărilor şi eleganța espresiilor, cînd au darul să misce inima şi să lăcrimeze ochii cei mai secați...» În fine, iată cum se rostia colegul nostru d-l Sion: «Ar fi lucru de prisos ca să fac un elogiu mai întins acestor versuri: ele se vor recomanda de

la sine-le. Corecția lor, naturalitatea stilului, noblețea espresiilor, suavitatea concepției, arta versificației, originalitatea ideilor şi a subiectelor – toate aceste însuşiri esențiale ale artei poetice – caracterisă un talent adevărat pentru junele Grandea şi o aquisiție merituoasă pentru literatura română.»

Acum, decideți, Domnilor...” (55)

Dar decizia areopagului academic a fost un **nu** hotărît.

Împricinatul, în loc să-şi treacă sub tăcere insuccesul şi ofensa, în următoarea ediție a romanului ***Fulga***, 1887, într-o prefață intitulată ***Cum se critică la Academia Română***, se avîntă să demonstreze că nu el a trimis Academiei operele incriminate!

Relațiile lui Gr. H. Grandea cu Titu Maiorescu au fost întotdeauna, şi înainte şi după martie 1875, ca şi inexistente: Grandea nu figurează pe nici o listă întocmită de Maiorescu în vederea promovării unor bucureşteni în spațiul literar-politic al Junimii altoite în capitala țării; Grandea nu face partea din vreo societate în care să-l găsim şi pe Maiorescu, poate *Carpații* din 1883; Grandea nu frecventează casa din str. Mercur 1; Grandea nu colaborează la *„Convorbiri literare”* şi toate încercările sale se izbesc de un zid ornamentat cu frumoase polite̦turi redacționale semnate de Iacob Negruzzi. Iar la ziarul *„Timpul”* din Bucureşti, îndată ce vine Maiorescu, Grandea pleacă şi, se înțelege, că la sosirea lui Eminescu în redacția foii conservatorilor, pe la început de noiembrie 1877, Grandea era plecat.

Dar Grandea nu oboseşte, încă din tinerețe, scriind cît de mult a fost apreciat peste hotare şi mai cu seamă de către „conservatorii” nemți din Nuremberg: „Ca în toate cetățile mici şi în Nuremberg venirea unui străin este un ce care merită pus la ordinea zilei. A mea, dacă nu a fost pusă la ordinea zilei, dar cel puțin a fost objetul de discuție în cîteva familii. Unii ziceau că sunt student de la Oxford şi profesez pernicioasele principii ale lui Locke şi Condillac; alții că sînt student de la Louvain şi am misia d-a spiona clerul protestant; alții că, deşi sînt june, dar posed mania celui mai înverşunat anticar şi viu drept din Norvegia de la Upsala după monedele bătute odinioară în Nurembreg. Era ceva în fine care flata

amorul meu propriu. Dar ceea ce mă flata mai mult erau discuțiile fetelor. Ele nu se ocupau nici de principiile mele filosofice, politice şi sociale, nici de patria mea, nici de scopul călătoriei mele; nici mai mult nici mai puțin ele se ocupau de fisicul meu; una numai asardase întrebarea: dacă iubesc mai mult pe Schiller sau pe Goethe. Alta însă îi observă că nu poate şti, pe cît timp nici m-au văzut – şi indiscreta roşi: ceea ce nu opri pe celelalte d-a urma discuția despre fisicul meu. Resultatul discuțiilor în cele din urmă fuse că am ochi negri, că sînt d-o statură titanică, că am părul lung şi lins, că vorbesc foarte pur limba anglă, italiană, spaniolă, francesă, latină, greacă, sanscrită, arabă, ebraică, dar că nu ştiu nici două vorbe germane. Ce păcat! Esclamară toate. (Se înțelege pentru că nu puteam să le fac curte!)”. (56)

C. Dacă *Gr. Gellianu* este pseudonimul adoptat de Gr. H. Grandea pentru a-l înfrunta pe Eminescu, atunci înverşunarea polemistului de la *„Revista contimporană”* are o întreită pricină: Pe de o parte împotriva sentințelor lui Maiorescu, nedreptățindu-l pe Gr. H. Grandea prin ignorarea volumelor sale de poezie şi de proză; apoi intră în acțiune invidia față de cele cîteva poezii publicate de Eminescu şi ridicate în slava gloriei Direcțiunei noi de la Iaşi. Iar în al treilea rînd, spiritul revanşard față de poetul moldoveanu care, mai tînăr fiind şi cu doar cîteva poezii tipărite în *„Convorbiri literare”*, îndrăzneşte să polemizeze cu Gellianu.

Dacă atacul împotriva lui Maiorescu poate fi justificat impersonal ca un gest de solidaritate cu întreaga redacție a *„Revistei contimporane”* sau ca un afront personal pentru nesocotirea textelor lui Grandea ca demne de invocat în criticile junimiste, apoi observațiile asupra poeziilor lui Eminescu dau impresia că vin din senin, fără o motivație specială şi nu chiar de dragul polemicii în care lui Maiorescu trebuie să i se demonstreze cu exemple din textele poetului mult prea lăudat că nu ținea seama de principiile estetice proclamate în numele curățirii literelor române de greşele impardonabile.

Dar critica lui Gellianu are un nerv mai adînc decît greşelile de versificațiune în cazul în care admitem că pseudo-

nimul cu care sînt semnate „schițele literare” îl ascunde pe Gr. H. Grandea.

Să observăm că anumite poezii publicate de Eminescu în *„Convorbiri literare”* nu sînt luate în discuție de către Gr. Gellianu şi anume ***Floare albastră*** şi ***Făt-Frumos din teiu***. Or, *floare albastră*, ca simbol romantic preluat din poezia germană, este chiar titlul unui volum de versuri publicat de Gr. H. Grandea, ***Miosotis***, altfel spus *„Nu mă uita”*.

Eminescu scrie ***Floare Albastră*** încă din perioada vieneză, dar o tipăreşte abia în nr. 1, an VII, 1 aprilie 1873, din *„Convorbiri literare”*, p. 18-19. Apariția versurilor cu ***Floare Albastră*** poate fi interpretată de autorul ***Miosotului*** drept o replică poetică din partea junimiştilor ca o explicație la absența lui Grandea din Direcția nouă şi încă o replică din partea lui Eminescu înfățişînd poetului de la Bucureşti o expresie proaspătă a simbolului romanticilor germani.

Urmează, tot sub semnătura lui Eminescu, „schița literară” despre poetul ***Constantin Bălăcescu***, publicată în *„Convorbiri literare”* de la 1 decembrie 1874.

„Articolul, care apare după trei ani de absență a lui Eminescu din publicistică, reflectă preocupări cărturăreşti ce trebuie puse în legătură cu funcția ce o ocupă de cîteva luni, aceea de bibliotecar al Bibliotecii Centrale a Universității din Iaşi”, numit cu data de 23 august 1874, prin jurnalul Consiliului de Miniştri (Titu Maiorescu era ministru la Departamentul Cultelor şi Instrucțiunii Publice), numirea provizorie a lui Eminescu, din data de 1 septembrie, se confirmă prin decret domnesc în 16 octombrie 1874. (57)

Motivația nu se regăseşte şi în alte articole cu „preocupări cărturăreşti”, semn că altele erau cauza şi scopul paginilor despre poetul bucureştean C. Bălăcescu, anume: Articolul lui Eminescu despre Constantin Bălăcescu, publicat în *„Convorbiri literare”* din 1 noiembrie 1874, cu ghionturi polemice către literații lipsiți de modestie din Bucureşti, prilejuieşte o replică mai bogată din partea lui Gr. Gellianu în prezentarea ***Foi de toamnă de N. Georgescu***, tipărit în *„Revista contimporană”* în nr. din ianuarie 1875.

Gellianu aduce în atenția publicului un poet mai valoros decît C. Bălăcescu şi, pentru a-l caracteriza cum se cuvine,

aplică formula maioresciană din prezentarea lui Eminescu – *„poet în toată puterea cuvîntului”*.

Putem face o comparație între stilul celor patru implicați în polemică: Titu Maiorescu, Petru Grădişteanu, M. Eminescu şi Gr. Gellianu pentru a le aprecia valoarea, după cum sugera şi Al. Dobrescu în lucrarea citată: „Ca polemist, Gellianu este inferior lui Grădişteanu, lipsindu-i şi capacitatea de investigație a acestuia, şi puterea de a trata lucrurile cu distanță ironică. Şi, cu toate acestea, articolul său a avut parte de o glorie postumă, fie ea şi «neagră», cu care mai înzestratul Grădişteanu nu se poate mîndri. Explicația acestei nefericite popularități nu e dată de textul propriu-zis, ci de autorul lui, ajuns obiect de dispută istorico-literară, nestinsă nici după aproape şaptezeci de ani. Dată fiind durata controversei şi, mai cu seamă, implicarea cîtorva dintre cei cuprinşi în antologia de față, un scurt popas asupra-i se impune aproape de la sine”. (58)

Eminescu nu se lasă mai prejos şi marchează încă un punct prin poezia ***Făt-Frumos din teiu*** (59), pe care Grandea ar trebui să o considere un afront estetic la balada sa ***Făt-Frumos***, lipsită de orice fior liric, din volumul ***Miosotis***. Şi Gellianu revine în ring cu „schița literară” despre ***Poesiile d-lui Eminescu***, fără să se atingă de ***Făt-Frumos din teiu***.

Eminescu păstrează o tăcere… vinovată vreme de un an şi jumătate şi, dintr-odată, în nr. 6, an X, din 1 septembrie 1876, publică patru poezii: ***Melancolie*** (p. 238), ***Crăiasa din poveşti*** (p. 238-239), ***Lacul*** (p. 239), ***Dorința*** (p. 239-240), dintre care cea dintîi este o replică la textul cu acelaşi titlu din volumul ***Miosotis*** al lui Gr. H. Grandea. Vine la rînd poemul ***Călin*** (File din poveste), an X, nr. 8, 1 noiembrie 1876, p. 309-313, cu trimitere la povestea însăilată în versuri de către Grandea, şi ***Strigoii***, în nr. 9, din 1 decembrie 1876, p. 339-343.

După care, de iznov Eminescu intră într-o prelungă tăcere pînă la 1 martie 1878, cînd publică în *„Convorbiri literare”*, an XI, nr. 12, ***Povestea codrului*** (p. 453-454) şi ***Departe sunt de tine*** (p. 456).

Relaţiile lui Grandea cu M. Eminescu sînt firave, dacă nu şi improbabile: „La redacţia Timpului se întîlnea cu Slavici, Grandea; Ioniţă Scipione Bădescu, Caragiale, Ronetti Roman". (60) Cu Slavici nu se întîlnea, ci chiar lucra zi de zi, în vreme ce cu Grandea e dificil de afirmat că Eminescu „se întîlnea" pentru că poetul ***Miosotului*** era plecat din redacţie de prin iulie 1877. Istoria literară pomeneşte de un articol scris de Grandea în vremea bolii lui Eminescu, dar adevărul e că ziarul *„Sentinela"* din Bucureşti, nr. 18, vineri, 24 iulie 1887, nu reproduce decît o dare de seamă cu banii încasaţi pentru ajutorarea lui Eminescu, publicată în *„Liberalul"* din Iaşi, ceea ce era un mod mai puţin onorabil de a-l compătimi pe Eminescu.

Să nu scăpăm din vedere că Eminescu tipăreşte poezia ***Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*** în *„Familia"* nr. 14 din 25 martie / 4 aprilie 1867, p. 168, iar în numărul următor al aceleiaşi reviste, din 9 / 21 aprilie, p. 179, apare articolul ***Un poet român***, semnat de Alphonse Le Roy (traducere din *„Anuarul Societăţii de Belle-Arte din Belgia"*) despre Gr. H. Grandea. A bănui că tînărul Eminescu citea doar numerele în care *„Familia"* îi publica poeziile sale ar fi o impietate faţă de cunoscuta sete de lectură a poetului şi faţă de acea mărturisire tranşantă că a citit aproape tot ce s-a scris în româneşte. Fără nici un dubiu Eminescu citise „aproape tot" ce va fi scris şi Gr. H. Grandea, iar ceea ce a scris Le Roy despre Grandea, poet român apreciat peste hotarele limbii române, nu-l putea lăsa indiferent pe Eminescu.

Tot aşa, nu e de conceput că Grandea nu ar fi cunoscut poeziile semnate de Mihai Eminescu în revista *„Familia"* din Pesta, unde poetul bucureştean colabora asiduu. Gellianu însă nu le aminteşte în schiţa literară despre ***Poesiele d-lui Eminescu*** poate pentru a nu-l supăra pe Iosif Vulcan, dar mai probabil pentru că obiectivul criticii semnate cu pseudonim era să analizeze doar textele publicate în *„Convorbiri literare"* pentru a-l combate vîrtos pe Titu Maiorescu.

Un cercetător avizat al poeziei eminesciene era încredinţat că „Grandea este unul dintre scriitorii care intră în sfera interesului lui Eminescu". (61) Astfel, poetul nu era şi nu putea fi străin de poezia sau chiar de publicistica lui Gr. H.

Grandea. Încă în ***Lepturariul rumînesc***, întocmit de profesorul Aron Pumnul, Grandea figurează cu două poezii – ***Păsărica*** şi ***Orfanul*** – în tomul IV, partea 2, Vieana, 1865. (p. 300-305 şi p. 306-306)

Antologia Junimii (1865) alege o piesă de teatru, iar în ***Carte de cetire*** pentru clasa a II-a (1875), poetul Gr. H. Grandea avea selectată poezia *Cîntec de leagăn*.

Despre reacția lui Eminescu la apariția articolelor din *„Revista contimporană”*, Gh. Panu dă cîteva amănunte: „Ce să zic de d. Grădişteanu care, din spirit de polemică, îl numeşte pe Eminescu în deriziune *genial*” sau în legătură cu cel scris de Gellianu, că „Eminescu rîdea cu indiferență, ştia de articol, dar nu-şi dăduse osteneala să-l citească”. (62) Oricum, nu-i de crezut că Eminescu nu va fi citit articolul despre poeziile sale. Căci după martie 1875, Eminescu nu mai tipăreşte nici o poezie pînă în septembrie 1876, adică vreme de un an şi jumătate, şi faptul trebuie înțeles ca un răspuns la incriminările din articolul lui Gr. Gellianu.

Concret, reacția lui Eminescu se traduce prin trei acțiuni: tăcerea; schimbarea scriiturii, căci versurile publicate după articolul lui Gr. Gellianu vor fi cu mai puține „greşele de versificațiune” şi dovada o vom vedea în textele tipărite în *„Convorbiri literare”* din septembrie 1876, ***Melancolie***, ***Dorința***, ***Lacul*** şi ***Crăiasa din poveşti***.

Să le luăm pe rînd spre a vedea în ce măsură pot fi apreciate şi ca nişte replici într-o polemică … lirică.

Melancolie, scrisă de Eminescu, are un corespondent cu acelaşi titlu semnat de Gr. H. Grandea, în ***Miosotis***, 1861, p. 312-313.

MELANCOLIA

de Gr. H. Grandea

Ani ai tinereții, umbre călătoare,
D-ale aurorei raze-nvietoare,
Nu v-ați depărtat!
Încă se mai vede-n plaiul vieței mele
Roa matinală şi de viorele
Tot mai e-nsmălțat.

Încă filomela-mi cîntă cu-armonie
Cîntul tinereței, cînt de bucurie,
Cînt de drag amor.
Însă nu alină cruda mea mîhnire!
Inima mea tristă de nemulțumire
Se topeşte-n dor.
Sufletul mă face viața să îmi pară
Ca o toamnă rece, palidă, amară,
Suflet amorțit!
Sînt copil de zile, dar de tînguire
Şi d-a soartei mele lungă prigonire
Am îmbătrînit.
………………………………

Poezia ***Eram mic*** din ***Miosotis***, p. 268, poate fi comparată cu eminesciana ***Fiind băiat păduri cutreieram*** sau cu ***Dorința***.

ERAM MIC…

de Gr. H. Grandea

Eram mic, eram copil, şi d-atuncea tot iubeam
Prin păduri, cîmpii şi munți singurel de rătăceam.
Lîngă țărmul unui rîu mă opream de multe ori
Şi, distrîndu-mă, în el aruncam mănunchi de flori.
……………………………………………………
Sub salcîmi înfloriți ce mormintele umbreau,
În reverii de copil paşii mei se rătăceau.
De acolo ascultam al pîrîului murmur,
Svonul serei cel din sat şi al laptelui susur,
Buciumul tînguitor, tristul turturelei cînt
Şi sarcasticul suspin cucuvelei la mormînt.

Lungul poem în stil folcloric, intitulat de Grandea ***Făt-Frumos***, scris în 1859, inclus în volumul ***Miosotis***, ed. cit., p. 29-31, poate fi alăturat poeziei ***Făt-Frumos din teiu*** sau chiar lîngă bijuteria ***Crăiasa din poveşti***, de M. Eminescu:

FĂT-FRUMOS

de Gr. H. Grandea

Cînd pe valea Motrului

Trece fiul Oltului,
Şi pe muchia malului,
Dă de goana calului,
Nori de pubere ridică,
Spuma-i de pe gîtu-i pică;
Vîrcolacii pîşcă lună,
Noaptea o fac chiar nebună,
De îți merge-ăl cal bălan
Ca şi ziua dintr-un an;
Sare ca o căprioară
Fugăreață şi uşoară,
Rîpa, gură rea de şarpe,
Ce-ar vrea nimeni să nu-i scape.
Astfel trece Făt-Frumos
Cu fugarul furios
Pe culmița dealului
Către Crucea Sîntului.
Dar în cale cine- iese
Şi de el nu va să-i pese?
Este Pozna vrăjitoare,
Ce aduce-n noapte soare.
………………………………

Între alte impedimente în atribuirea schițelor literare semnate Gr. Gellianu poetului Gr. H. Grandea ar fi şi trecerea sub tăcere a poeziilor publicate de M. Eminescu în revista *„Familia”*, unde poetul bucureştean tipărise şi el prin ani destule poezii spre a sta în curent cu apariția şi colaboratorii revistei lui Iosif Vulcan.

Dar e posibil ca schițele literare de la *„Revista contimporană”*, avînd o țintă precisă, şi anume eroarea comisă de Titu Maiorescu şi redacția *„Convorbirilor literare”* în aprecierea şi publicarea celor patru poezii semnate de M. Eminescu, să ocolească în mod expres *„Familia”* de peste

munţi tocmai pentru a nu se desluşi un fir care să-i ducă pe diriguitorii Direcţiei noue de la Iaşi către colaboratorul familist Gr. H. Grandea.

La drept vorbind, însăşi tăcerea criticului de la Junimea faţă de prestaţia poetică eminesciană în revista *„Familia”* ar fi fost un motiv de zeflemea la adresa celui ce împărţea dreptate şi onoare în cîmpul literaturii române dintre anii 1865-1875. În fapt, Maiorescu nu poate fi bănuit că nu ştie de textele semnate de Eminescu în *„Familia”* din Pesta, revista lui Iosif Vulcan îi va fi stat sub ochi şi apropiaţii lui Eminescu aveau cunoştinţă de colaborarea poetului la publicaţia din Ardeal, numai că atacurile maioresciene „în contra şcoalei Bărnuţiu” ar fi expus o fisură în argumentaţie acceptînd că poetul „în toată puterea cuvîntului”, aşezat imediat după Vasile Alecsandri în *Direcţia nouă*, apreciat şi integrat înainte de toate în chiar „şcoala Bărnuţiu” de peste Carpaţi, a fost lansat şi era cultivat pe mai departe chiar de această şcoală.

Din cele 10 poezii tipărite de Eminescu în *„Convorbiri literare”* – ***Venere şi Madonă*** (an IV, nr. 4, 15 aprilie 1870), ***Epigonii*** (an IV, nr. 12, 15 august 1870), ***Mortua est!*** (an V, nr. 1, 1 martie 1871), ***Înger de pază*** şi ***Noaptea*** (an V, nr. 8, 15 iunie 1871), ***Egipetul*** (an VI, nr. 7, 1 octombrie 1872), ***Cugetările sărmanului Dionis*** (an VI, nr. 9, 1 decembrie 1872), ***Înger şi demon*** şi ***Floare albastră*** (an VII, 1 aprilie 1873), ***Împărat şi proletar*** (an VIII, nr. 9, 1 decembrie 1874) şi ***Făt-Frumos din teiu*** (an VIII, nr. 11, 1 februarie 1875), Gr. Gellianu va lua în discuţie doar patru texte – ***Venere şi Madonă***, ***Mortua est!***, ***Înger şi demon*** şi ***Împărat şi proletar*** – ceea ce era destul de puţin pentru a face observaţii critice obiective. Drept e faptul că paginile sale se intitulează, modest, ***Schiţe literare***, dar scopul lor evident era acela de a-l contrazice argumentat pe criticul *Direcţiei noue* din Iaşi iar nu de a-l incrimina numaidecît pe tînărul poet pus în dreapta bardului de la Mirceşti. Gr. Gellianu ocoleşte să ia în discuţie două poezii, ***Floarea albastră*** şi ***Făt-Frumos din teiu***. De ce oare? Explicaţia ar trebui să o descoperim într-un element subiectiv căci: „Orice judecată critică conţine, îndărătul argumentelor oarecum obiective ale minţii şi ale gustului, o aşchie

de gelozie, o fărîmă de şicană, o brumă de antipatie, după cum orice judecată critică afirmativă împleteşte, printre argumentele cumva obiective ale minţii şi ale gustului, o geană de simpatie, o zare de amiciţie, un crîmpei de afecţiune". (63)

Perpessicius bănuia că mare parte din versurile adresate ***Criticilor mei*** l-ar viza pe Macedonski, ceea ce e oarecum hazardat.

Corect ar fi trebuit formulat *„Critici voi, ca flori deşarte"* spre a întregi comparaţia de la începutul textului. Or, versul lui Eminescu nu face o comparaţie, ci pur şi simplu atribuie criticilor nişte flori deşarte, ceea ce ne obligă să căutăm în titlurile volumelor tipărite în perioada anterioară nume de flori. Nu e cazul să cercetăm prea mult pentru că Gr. H. Grandea avea deja publicată placheta ***Miosotis***, numele ştiinţific al plantei *Nu mă uita*, în româneşte, ca să nu spunem *Floare albastră*. Poezia lui Eminescu, intitulată ***Floare albastră***, apăruse în *„Convorbiri literare"* în nr. de la 1 aprilie 1873 şi în „schiţa literară" semnată de Gr. Gellianu era zeflemisită pentru strofa cu sărutarea acoperită de pălărie. Sensul profund al textului eminescian, poate chiar ca o replică faţă de titlul volumului poetului Gr. H. Grandea, nici nu mai intra în discuţie căci ar fi îndreptat cititorul către deconspirarea lui Gr. Gellianu.

CRITICILOR MEI

Multe flori-s, dar puţine
Rod în lume or să poarte,
Toate bat la poarta vieţii
Dar se scutur multe moarte.

E uşor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai a spune
Înşirînd cuvinte goale
Ce din coadă au să sune.

Dar cînd inima-ţi frămîntă
Doruri vii şi patimi multe
Ş-a lor glasuri a ta minte
Stă pe toate să le-asculte.

Ca şi florile vieţii
Bat la porţile gîndirii,
Toate cer intrarea-n lume
Şi veşmintele vorbirii.

Pentru-a tale proprii patimi,
Pentru propria-ţi viaţă
De unde iei judecătorii
Ne-nduraţii ochi de ghiaţă?

Şi gîndirea rece-clară
Care-n linişte alege,
Ca celor menite vieţii
Viaţa-n floare să li-o lege?

Ah! Atuncea ţi se pare
Că pe cap îţi cade cerul –
Unde vei găsi cuvîntul
Care spune adevărul?

Critici voi, cu flori deşarte,
Cari roade n-aţi adus
E uşor a scrie versuri
Cînd nimic n-aveţi de spus.

Manuscrisul poeziei, păstrat de bibliotecara Rodica Moschinski în Biblioteca Română din Freiburg, Germania, a fost descoperit şi prezentat de Anca Sîrghie drept „un text autograf cu una dintre variantele poeziei ***Criticilor mei***, datată 10 martie 1876, cu scrisul mărunt şi cu adnotări ulterioare (cu altă peniţă mai groasă şi cu cerneală diferită), dar mai ales cu dumnezeiesc de frumoasa semnătură a lui Mihai Eminescu”. (64)

Să nu uităm însă că M. Eminescu, în anii 1868 şi 1869, pînă pe la începutul lunii mai, trăia în Bucureşti şi din acea vreme datează legenda istoriografică despre frecventarea Cercului literar „Orientul”, implicarea în culegerea folclorului din Moldova în vara anului 1869, care s-a dovedit încă una dintre lăudăroşeniile lui Grandea. Cei doi se cunoşteau ca scriitori încă din anul 1866 din paginile revistei

„Familia” de la Pesta, unde Eminescu primea botezul literar sub auspiciile lui Iosif Vulcan, iar Grandea publica diferite articole pe teme de istorie literară sau cultură. Se cunoşteau de visu de prin anul 1868, cînd Eminescu intră în solda trupei lui Mihail Pascaly, iar Grandea frecventează artiştii dramatici în perspectiva punerii în scenă a unor texte proprii.

În momentul în care poeziile lui Eminescu se publică în *„Convorbiri literare”* şi mai cu seamă cînd proaspătul poet este aşezat de Titu Maiorescu în dreapta lui Vasile Alecsandri ca stîlp orientativ pentru *Direcţia noue*, poetul Gr. H. Grandea se va simţi lezat pentru că la acea vreme avea un palmares literar suficient de încărcat cu laude spre a nu fi luat în seamă.

Ceva mai tîrziu, Eminescu putea citi în dicţionarul scriitorilor alcătuit de italianul Angelo de Gubernatis şi despre adversarul său: „Grigore Haralamb Grandea, poet român, s-a născut din părinţi macedonieni în 26 octombrie 1843. A studiat în Liceul Sfîntul Sava şi şcoala de medicină din Bucureşti, apoi în Facultatea de drept, litere şi filozofie din Liegiu (Belgia). Primele scrieri poetice, publicate în 1859 în ziarul Dîmboviţa, fură lăudate şi făcură să nască cele mai dulci speranţe asupra acestui june poet, care păşea ferice pe urmele lui Eliade şi Bolintineanu. Abia împlinise şaisprezece ani, cînd primele lui versuri făcură pe Bolintineanu a scrie în ziarul Dîmboviţa această propoziţie care avea să se adeverească: «Poeziile lui, aici ne seduc prin delicateţea sentimentelor şi prin eleganţa expresiilor, aici au aerul a stoarce lacrimi din ochii cei mai secetaţi. Noi prevedem un geniu poetic, despre care se va vorbi mult într-o zi şi peste hotarele României».

Apoi Sion în Revista Carpaţilor, Creţeanu în Revista Română, Mauriciu Flugel, Alfonse Le Roy, Ulisse Marsiliac şi alţi critici aleşi scriseră mult bine despre întîiele poezii ale d-lui Grandea şi despre cele publicate în 1864. dar de atunci poetul a tăcut sau n-a mai publicat altele. Acum el este aruncat cu totul în politică…” (65)

În manuscrise nu găsim nici o însemnare şi nu ne putem închipui că Maiorescu, cel ce a petrecut fiecare filă, căci de la preluarea lăzilor cu cărţile şi manuscrisele poetului trec, din august 1883 şi pînă în ianuarie 1902 mai bine de două decenii, a dat peste o pagină despre Gr. Gellianu şi a îndepărtat-o spre a nu lăsa mărturie în privinţa unui duşman comun şi încă bine

ascuns, căci, e de părere Al. Dobrescu: „E de interes secundar, în fond, dacă un Gellianu, un Pruncu sau un Grădişteanu va fi compus articolul din *Revista contimporană*. Probabil că într-o bună zi va ieşi la lumină şi dovada care să garanteze o paternitate incontestabilă”. (66)

D. Dacă *Gr. Gellianu* este pseudonimul sub care se ascunde scriitorul Gr. H. Grandea, atunci traducerea poeziilor lui Byron stă în firea celui ce se pretindea nepotul ... *naturaliter* al lordului poet englez mort printre insurgenţii greci din Missolonghi.

Un prim gest de filiaţie… naturală a lui Gr. H. Grandea cu poetul englez ar fi chiar poezia:

CUPA

Am o cupă minunată.
O fecioară ca un crin
Care de amor mă-nbată,
Ne-ncetat cu ea-mi dă vin.
……………………………… (67)

Nu e vorba de o traducere aproximativă, cum a procedat Nicolae I. Pruncu, nu-i nici o simplă reminiscenţă, ci chiar preluarea unui motiv poetic şi deturnarea lui din sfera unei structuri bine articulate – fie şi prin interogaţii retorice – într-un registru diminutival românesc. Gr. G. Grandea are apoi o adevărată obsesie poetică a zilei de naştere, căci îşi marchează adesea împlinirea unei vîrste. (68)

ANIVERSAREA NAŞTEREI

Înc-un an dintr-ai vieţei a perit ca o lucire,
Înc-un an de dulci ilusii în neant a dispărut!
Cinci-spre-zece ani de lacrimi ca duioasă suvenire
Pe buchetul vieţei mele pînă astăzi au trecut.
…………………………………………………………
Numai tu, iubită musă! Prematura mea durere,
Suferinţele prunciei le vei ţine monument –,
Întru care să găsească tot orfanul mîngîiere,
Că şi eu am fost ca dînsul amărît p-acest pămînt!

1858 octomvriu 26

ANIVERSAREA NAŞTEREI

Grecii de Jos

Pe fruntea mea-ncrețită,
de grijă, de dureri,
o rază mult iubită
De tinere plăceri
Din cer a strălucit.
Amicii mei, cu mine
Veniți, vă bucurați,
Şi zile albe, line,
Copilului urați,
Căci anul a-mplinit.
………………………………………………
Şi lacul ce răsfrînge purpura matinală,
Şi tot ce-l înconjoară şopteşte ne-ncetat:
Revin în bucurie, o zi aniversară!
Destule griji, necazuri pe frunte-i au sburat! (69)

1861, octombriu 26

Faptul că din cele cinci texte semnate de *Gr. Gellianu* – în două dintre ele, acest literat ni se înfăţişează apropiat şi declarat emul român al poetului englez Byron – ar trebui să constituie un indiciu limpede şi prim pentru a-i clarifica identitatea încriptată. Fireşte că ne aflăm într-o epocă în care, după ce voga byroniană şi-a contenit valurile în Franța, prin anul 1850, literații de pe țărmurile înmiresmate ale Dîmboviței poartă cu mîndrie doar trena epică a aventurilor bardului englez măcar încă un sfert de veac. Versurile lui Byron sînt traduse în româneşte mai de către toți literații noştri prin intermediar francez, concepția filosofică şi estetică byroniană are toate şansele de a fi îmbrățişată şi propagată din perspectivă romantică şi prin cele publicații dunărene, însă un impuls puternic şi serios în sensul iscării sau valorificării unor motive poetice proprii condeierilor români nu se prea deslușește. Pot fi depistate imagini disparate, imitații, sugestii, nu însă şi suflul celui jertfit la Missolonghi.

Prima traducere a poetului englez în limba română a fost făcută, în proză, de către Costache Filipescu, ***Adio al lui Lord Byron la soția sa***, publicat în *„Curierul românesc”*.

Ioan Voinescu II (1812, Bucureşti – 31. XII. 1855, Pau, Franța) va traduce din Byron poezia ***Versuri scrise pe un album***, publicată în *„Curierul românesc"*, Bucureşti, an II, nr. 12, 1830. După Byron va traduce şi adapta Grigore Alexandrescu (22. I. 1810, Tîrgovişte – 25. XI. 1885, Bucureşti) în versiunea semnată Florian, ***Eliezer şi Neftali***, Tipografia Eliade, 1832.

Alexandru Z. Sihleanu (6. I. 1834, Bucureşti – 14. III. 1857, Bucureşti) prelucrează motivul baladei lui George Gordon Byron, ***Oscar of Halva***, în poema ***Logodnicii morții***: Conrad se îndrăgosteşte de Ema, iubita fratelui său mai mic, Oscar, iar în noaptea nunții fantoma fratelui mai mic, ucis de fratele mai mare, plin de sînge, spune adevărul şi-l pedepseşte pe ucigaş. Alt poem scris de Sihleanu, ***Strigoiul***, preia acelaşi motiv romantic, al fantomei incestuoase şi criminale dintr-un text folosit şi de Byron, ***Vampirul***, imaginea de început a poeziei românului fiind cavalcada în noapte, asemănătoare cu cea din ***Mazeppa*** lordului englez şi cu cea din ***Strigoii*** lui Eminescu de mai tîrziu.

I. Heliade Rădulescu traduce masiv din poetul englez, în proză însă, într-un ritm care a încercat să răspundă setei de lectură a publicului românesc – ***Luarea Corintului***, ***Ghiaurul***, ***Oscar d'Halva***, ***Mazeppa***, ***Parisina***, ***Logodnica d'Abydos***, ***Prisonierul din Chillon***, ***Lamentațiile lui Tassu***, ***Beppo***, ***Corsarul***, ***Lara***, ***Strigoiul***, ***Cerul şi pămîntul***, ***Melodii ebraice***, ***Marinp Faliero***, ***Ambi Foscari***, ***Profețiile lui Dante***, ***Euthanasia*** şi ***Don Juan*** – cuprinse în seria ***Din scrierile lui Lord Byron***, 1843.

George Sion (18. V. 1822, Mamornița, Cernăuți – 1. X. 1892, Bucureşti) şi-a încercat şi el admirația pentru versurile lui Byron preluînd cîteva motive în cartea ***Ceasuri de mulțămire a lui George Sion***, Cantora Foaiei Săteşti, 1844.

După originalul englez, cea dintîi traducere românească, în versuri albe, i se datorează lui C. A. Rosetti, cu ***Manfred***, în vol. Ceasuri de mulțămire ale lui…, Tip. Valbaum, 1843, cuprins ulterior în culegerea ***Scrieri din junețe şi esiliu***, vol. I, Tip. Göbl, Bucureşti, 1885, ca şi ***Hours of Idleness*** (Ceasuri de mulțămire). Cf. ***Scrierile lui C. A. Rosetti***, 1887, şi ***Note***

intime, I-II, îngrijite de Vintilă C. A. Rosetti, Tipografia Lucrătorilor Asociaţi, Bucureşti, 1902-1903.

Nu trebuie să ne mire faptul că la Junimea şi în paginile *„Convorbirilor literare”* poetul englez era bine primit. Cel puţin lui Iacob Negruzzi cîteva dintre operele lui Byron îi erau familiare, în sensul propriu al cuvîntului, pentru că tatăl său, Costache Negruzzi a tradus la vremea sa ***Oscar d'Alva*** (1841) şi ***Mazeppa***, e drept că după un intermediar francez – versiunea lui André Pichot şi Eugène de Salle –, dar în versuri.

Byron în *„Convorbiri literare”* merită un studiu aparte pentru că traducerile lui Ştefan G. Vârgolici îi vor fi de mare folos tînărului M. Eminescu, despre care nimeni nu se îndoieşte că nu va fi citit măcar cîteva din operele byroniene în traducere germană la vremea studiilor de la Viena ori de la Berlin.

Ştefan G. Vârgolici (13. X. 1843, Borleşti, judeţul Neamţ – 29. VII. 1897, Iaşi) va traduce din Byron ***Osînditul din Chillon***, în *„Convorbiri literare”*, an V, 1871, nr. 13, ***Parisina***, an IX, nr. 10, 1875, şi ***Împresurarea Corintului***, an X, nr. 3 şi 4, 1876.

N. Iorga a rezumat într-o pagină de istorie literară cam ce ar fi trebuit să ştie românii despre Byron: „Un spirit de rebeliune, de atitudine anarhică faţă de orice autoritate socială sau intelectuală, de sfidare a oricării datini, a oricării legi şi chiar a oricării legi morale – care nici nu era recunoscută ca atare – pătrundea tot mai mult, şi în Italia, în Germania chiar, dar din cauza vecinătăţii, mai tare însă din cauza împrejurărilor, a similitudinilor, în Franţa. E spiritul lui Byron (n. 1788).

Nobil englez, din părinţi incapabili de a se stăpîni ei singuri. Nu e crescut deloc. Colegiul unde e pus îl învaţă a se răscula contra superiorităţilor fără inteligenţă; nenorocirea de a fi şchiop îl înverşunează contra societăţii, care nu era vinovată pentru asta. Cunoaşte foarte tînăr plăcerile pe care le poate da voluptatea vulgară şi venală. Figura de supraom a lui Bonaparte-l seduce: fără infirmitatea care-l doare aşa de mult, poate ar fi căutat suprema glorie aiurea.

Cele dintîi versuri ale lui, scrise jucîndu-se şi aruncate provocător în capul contemporanilor săi, Coleridge, Words-

worth, ***Ceasuri libere*** (Hours of Idleness), sunt foarte rău primite de *Revista din Edinburg*, căreia-i răspunde cu o satiră veninoasă contra «criticilor scoțieni». Pleacă-n lume: vede peninsula iberică, Albania, Atena, Asia Mică, Constantinpolul. La 1813 face să apară ***Childe Harold***, povestea mascată a propriului său pelerinagiu, şi apoi urmează cu poeme orientale, ca ale lui Southey, dar cu un diabolic spirit bătăios în ele, ***Ghiaurul***, ***Logodnica de la Abydos***, ***Corsarul***, ***Lara***, amestecînd cu înşirarea unor isprăvi neobişnuite pînă la absurd lovituri în dreapta şi în stînga contra cui îi era sau nu vinovat cu ceva. Şi, după o căsătorie desfăcută cu o aventură, adauge, cu aceeaşi răpeziciune a creațiunii spontanee, la o operă asupra căreia meditația lui, în vîrtejul unei vieți haotice, nu revine niciodată, ***Asediul Corintului***, ***Parisiana***, mai tîrziu ***Prizonierul din Chillon***.

În acest timp, cum i se deşiră zilele, se înmulțesc cînturile din ***Childe Harold***, ***Manfred*** urmează, apoi ***Mazeppa*** şi quintesența acestui superb spirit bizar se dăruieşte în ironicul Don Juan, obiectul unei fantastice admirații din partea contemporanilor – Sinner, prietenul lui Leopardi, afirmă că acest «divin, infernal poem al contrastelor e adevăratul poem al veacului al XIX-lea». Lucrînd la ***Cain*** şi la ***Vedenia județului din urmă***, Byron se încearcă apoi, plin de amintiri italiene, legat sufleteşte şi trupeşte de Italia, şi în teatru cu un ***Marino Faliero*** şi cu ***Foscari***. O capricioasă poezie lirică prinde momente din această zvăpăiată existență. Se ştie cum a dăruit Greciei ultima sa ambiție şi ultimele sale puteri, căci a murit la Missolonghi, de friguri, în 1824.” (70)

Un studiu aplicat şi prob despre influența textelor byroniene asupra lui Eminescu ne-a oferit prof. univ. dr. Ştefan Avădanei în cartea ***Eminescu şi literatura engleză***, Editura Junimea, Iaşi, 1982, p. 107-134, nedepăşit încă după aproape un sfert de veac. Lipseşte totuşi din monografia semnată de Ştefan Avădanei tocmai ceea ce ar fi trebui spus în legătură cu poetul român Grigore Haralamb Grandea, care pretindea la modul cît se poate de serios că este nepotul natural al lordului Byron.

Interesul lui Grandea pentru viața şi opera lui George Gordon Byron nu este pur literar, ci mai degrabă din motive de „fisiognomie”, căci în articolul despre ***Lord Byron, Viața, caracterul şi pereile sale. Calomnia autoarei Beecher Stowe***, publicat în *„Monitorul oficial”*, Bucureşti, nr. 238, de marți, 28 oct./9 noiembrie 1869, p. 1071 (cu urmare anunțată însă neonorată), poetul român strecoară, după o serie de date biografice byroniene privitoare la naşterea, şcoala, şi aventurile amoroase ori belicoase ale poetului englez, o nevinovată remarcă: în vara anului 1809, neastîmpăratul lord trece din Portugalia, călătoreşte în Spania şi Malta, apoi, ajuns în Albania, se opreşte la Telpen pentru a se întîlni cu Ali-Paşa, comandantul turcilor. Aici, „Ali-Paşa îl recunoaşte că este nobil pe părul său cel creț şi urechile lui cele mici. În noiembrie ajunge la Missolongi, unde rămîne uimit de frumusețea unei fete voscopolene, Ianta, şi unde, după 15 ani avea să moară…”

Faptele își urmează cursul înscris în destinul poetului englez dar nu numai, căci „În 5 ianuariu 1824, după ce a scăpat de o fregată turcă, lord Byron debarcă în lagunele pestilențiale ale Missolongiei, în mijlocul unei populații entusiaste, care se îndesase pe plagă pentru a primi cu demnitate pe salvatorul care le venise. Cetatea era în fierberea discordiei. Lord Byron căută să o calmeze, să repare fortificațiile, să retragă licența presei. Luă cinci sute de sulioți cu plata sa, luptînd într-o zi cu pretențiile lor necumpătate, a doua zi artilerii englezi care se revoltau, într-altă zi chiar cu amicii săi, Stanhope şi Trelawney, cari trecea într-alt partid. Unul ținea cu Colocotroni, altul cu Odiseu, altul cu Mavrocordat. Era mereu o hărțuială atît în casă cît şi afară.

Nu aflã altă măngîiere decît în întîlnirile secrete cu Ianta, care acum era de treizeci de ani şi al cărei soț se afla în Romănia.”

Sfîrşitul tragic nu se lasă nici el aşteptat prea mult pentru că, în aceste condiții, „Sănătatea lui Byron era ruinată de suferințele mintale şi o viață neregulată. Nu mai putu să lupte cu această agitație crescîndă. Din făurar convulsiile violente şi un atac de apoplexie anunțase desorganisația sistemului său

nervos. La 10 aprilie, într-o excursie ce făcu cu suliogii săi, fuse apucat de o ploaie torentuasă şi reintră suferind. Stărui să încalece a doua zi şi văzu pentru cea din urmă oară melancolica verdură a măslinilor, zăpada Aracintului şi soarele Greciei. Fiind rău tratat de greci, capul i se inflamă. Atunci fuse un trist spectacol d-a vedea acea înaltă inteligenţă desbătîndu-se de alucinaţii înfiorătoare şi o lungă agonie: pe bietul Flechter la piciorul patului ca unul dintru acei cîni fideli cari ghicesc durerea omului fără să o înţeleagă; şi afară cetatea consternată, serbările Paştelui suspendate, tribunalele şi magazinele închise şi treizeci şi şapte de tunuri anunţînd Greciei şi Europei că în 19 apriliu 1824, lordul George Noel Gordon Byron, în al 37-lea an al vieţei, a redat corpul său pămîntului, eară sufletul, lui Dumnezeu".

Primăvara anului 1824, Byron se aflã în Grecia, alături de Gamba. Poetul traversează laguna şi trece, călare, în galop vijelios, prin pădurea de măslini, pe o ploaie rece, care-l udă pînă la piele; se va întoarce la Missolonghi cu barca, înaintînd obosit prin pîcla rece a lagunei. Boleşte o săptămînă, cu dureri de cap, febră, insomnie, tratate de medicul Millingen cu lipitori pentru înlăturarea sîngelui stricat. Gamba va nota spusele poetului:

„Crezi că doresc viaţa? Sînt dezgustat de ea şi aş binecuvînta ora la care aş părăsi-o. De ce aş regreta-o? Ce plăcere îmi mai poate oferi? Puţini au trăit atît de intens ca mine. Sînt cu adevărat un tînăr bătrîn. Abia ajuns la vîrsta bărbăţiei, mă şi aflu pe culmile gloriei. Plăcerea am cunoscut-o în toate formele sub care ea se poate prezenta." (71)

„Eforturile voastre sînt zadarnice. Eu trebuie să mor, o ştiu şi o simt. Nu regret viaţa, pentru că am venit în Grecia spre a termina o existenţă penibilă. I-am oferit Greciei banii şi sîngele meu. Acum îi dau viaţa." (72)

„Ora mi-a sosit! Nu mă tem, dar de ce n-am fost acasă înainte de a veni aici?" Ultima propoziţie în italiană: „Io lascio qualche cosa di caro nel mundo." … „Toată noaptea de 19 aprilie 1824 furtuna răscoli laguna Missolonghi, brăzdînd cu fulgere fantasmele insulelor şi pilonii locuinţelor lacustre. Se vedea Cefalonia, Italia şi, mult mai departe, după alte mări, strălucind, Anglia. Oceanele lumii celebrau în acest fel sfîrşi-

tul unui eu înrudit, care pornea acum în ultima sa cavalcadă prin acest decor al unui perfect mister romantic.” (73)

Urmează imediat motivația „fisiologică” din trăsăturile poetului englez, cu „părul lui cel creț şi urechile lui cele mici”, întrucît iubirea mult prea romantică a lordului Byron în Missolonghi nu a rămas fără de rod:

„Deară Ianta, acea frumoasă voscopoleană, rămase însărcinată cu dînsul. Soțul ei care se afla în Valahia ocupat cu comerciul, aflînd, o abandonă cu desăvîrşire. Ea lîngezi cîțiva ani în miserie, scăldînd fructul adulteriului său în lacrimile căinței. Cînd fuse aproape să moară, însărcină pe un văr al ei să aibă milă de micul copil. Acesta îl trimise tatălui vitreg care îl primi, deară făcu dintr-însul un argat. Nu-i permise să poarte nici numele său de Grandea şi copilul, care se numea Haralamb, luă din numele adevăratului său tată *Georgiu Noel Gordon Byron* pe acela de Georgiu şi urmă a se numi Haralamb Georgiu.

Tatăl său vitreg nu-i dăte nici o educație; deară sîngele care circula în vinele lui îl făcea să învețe singur limba greacă veche şi nouă, limba francesă şi italiană. Mi-a rămas cîțiva autori clasici greu traduşi în franțuzeşte, notați de dînsul acolo unde a crezut că traducătorul n-a esprimat bine ideile şi frumusețile originalului: ceea ce probă că-şi făcuse singur o educație mult mai bună decît aceia cari trecuse prin scoalele înalte din țară.

Vitregul său tată avea o stare destul de însemnată. Cînd muri însă nu lăsă nimic junelui Haralmb şi împărți toată averea la amicii săi.

Deară acest june nu se descuragiă. Era născut şi crescut în scoala adversității. Prin munca lui îşi făcuse o poziție şi se căsătorise. Îşi urmă vieața cu onestitate. A lăsat doui fii cari port numele lui şi acela care nu i se permisese.

Mormîntul lui este în dreapta Bisericii Vergului din Bucureşti. O umilă cruce de peatră lîngă altar arată locul unde repausează cenuşa acestui fiu al marelui poet, şi care era viul său portret prin asemănarea fisică.”

Fireşte că descendența byroniană a lui Gr. H. Grandea a stîrnit mare haz în mediul literar şi gazetăresc al Principatelor

Române, chiar prin faptul că personajul Fulga din romanul ***Ideal şi real*** pleacă în Grecia şi moare în lupta de eliberare a poporului grec de sub asuprirea turcească întocmai cum a procedat şi lordul Byron.

Scriitorul Ion Ghica, al cărui salon literar tînărul Grandea l-a frecventat în urmă cu zece ani, îi scria lui Dimitrie Sturza şi despre această afacere amuzantă: „le grand poète Haralambe Grandea qui s'est declaré le petit fils de Lord Byron… Le mari de la belle Tanta, Haralambie Grandea est venu à Bucarest après avoir répudié sa femme Tanta; ayant plus tard appris la mort de son infidèle épouse, il envoya chercher le fruit de l'adultère, l'elle va comme…, mais l'enfant qui portrait le nom d'Haralambie Georgiu, d'apres le nom de son vrai père George Noël Gordon Byron, savait par intuition grec, latin et autres belles choses et donna au monde le poète Haralambie Grandea…". (74)

Reluînd articolul despre Lord Byron, peste un an, în *„Albina Pindului"* (ianuarie 1870, p. 28-32), „nepotul" poetului englez renunța la apocrifă, povestea despre frumoasa Janta dispărînd, ceea ce nu-l va scuti pe Grandea de ironiile duşmanilor sai. O epigramă publicată în 1877 în revista *„Ghimpele"* aminteşte cititorilor gafa din 1869 prin versurile:

„Dotat de la Apolon
Ca unchiul meu Byron
Chiar din copilărie ştiți bine că am fost,
În templul poeziei mi-aş fi aflat un rost
Dar nu ştiu din ce vine
Să crez prea mult în mine,
Şi-ndată vreun rol mare să joc de om de stat
Dar cînd luai oglinda, ce credeți ca am aflat?
Că-s geniu strălucit?
Aş ce? Un Grand-tîmpit."

şi se atinge de calitatea despre care autorul („Ghimpele", Bucuresti, 23 octombrie 1877.) epigramei, un sugubăț „Ghimpoi", nu ştia ca Grandea n-o mai avea la acea dată în redacția ziarului *„Timpul"*.

Chiar Grandea face aluzie la glumele confraţilor condeieri, căci traducînd ***Elegii la Tirza*** de Lord Byron şi publicînd textul în *„Albina Pindului”*, an II, nr. de la 1 decembrie 1869, p. 14-15, redactorul adaugă o notă – „pentru înțelegerea acestor poesii” – din cartea ***Suvenire din Grecia*** de Giuseppe Barera, Napol 1829, p. 242, din care vom reține doar pasajul referitor la Ianta, despre care povesteşte doamna Teresa Macri din Atena, căreia lordul Byron i-a încredințat elegiile despre Tirza: *„dar să-ți spun cui datoresc aceste versuri. În întîia lui venire în Grecia, a cunoscut p-o amică a mea, Ianta, o plăcută domnişoară, ai cărei ochi se vede că i-au săgetata adîncimea. Am fost nevoită de mai multe ori să fiu confidenta admirației sale pentru dînsa, ceea ce, crede, nu mi-a făcut mare plăcere. Trei ani după aceea primesc o scrisoare de la dînsul în care n-am aflat alt cuvînt decît dorința d-a şti ceva despre Ianta. Ianta se măritase cu vărul meu... şi cum aceasta, pentru un adorator era o adevărată moarte, i-am răspuns că a murit. Englesul meu află prilegiul d-a-şi arăta constanța simțămîntului său şi-mi trimise cîteva poesii în care plînge moartea ei.*

Şi frumoasa greacă se puse pe un rîs ciudat. A doua zi îmi dăte poesiile. Erau acelea pe cari le cunoaştem sub numele Tirzei.”

S-ar înțelege că vărul doamnei Teresa Macri era Grandea.

Trimiterea lui Gr. H. Grandea, fără a încerca să motiveze schimbarea poetică a numelui iubitei din Ianta în Tirza, conține întreg năduful produs de comentariile iscate la descendența sa byroniană: *„Să tăcem numele ca să nu mai dăm cuvînt de palavre canaliilor?”*

Grandea traduce şi tipăreşte texte byroniene în propria sa revistă, *„Albina Pindului”*, an I, nr. 1, 1869 şi an II, nr. de la 1 decembrie 1869:

TE-AM VĂZUT PLÎNGÎND

Lord Byron

Te-am văzut plîngînd. O lacrimă brilantă roura în azurul ochilor tăi şi mi s-a părut că văd picătura de rouă pe viorelă. Te-am văzut zîmbind. Safirul ’naintea ta şi-a perdut toată

strălucirea, căci nu a putut să egale razele animate din ochii tăi.

Precum soarele coloră norii cu o lumină dulce pe care umbra nopței o şterge încet, aşa şi zîmbetul tău răspîndeşte dulceaţa lui pură în cel mai întristat suflet, aşa şi uitătura ta lasă în urmă-i o strălucire care pătrunde pînă în inimă. (75)

Grandea nu are în 1875 vîrsta morţii lui Byron, dar, socotindu-se nepotul poetului englez, îşi ia dreptul de a se folosi de ultima poezie a bunicului său spre a-şi lua rămas bun de la *„Revista contimporană”* şi de la preopinenţii săi de la Iaşi. ***Ultimul cînt*** este aşezat la sfîrşitul publicaţiei, semn că textul ar fi ajuns în redacţie în momentul în care paginile anterioare, fiind culese, corectate şi imprimate, prestaţia lui Gr. Gellian nu se mai putea dispune în primele pagini ale numărului, unde era locul firesc al unei poezii. Nu se specifică faptul că e vorba de o traducere, dar din titlul dat poeziei, care în limba engleză sună ***On this day I complet my thirty-sixth year***, cititorul avizat înţelege că are o versiune în limba română realizată de semnatarul Gr. Gellian.

Ultimul cînt al lui Byron poate semnifica şi ultimul cuvînt scris de Gr. Gellianu, ceea ce se dovedeşte cu prisosinţă pentru că după această dată criptonimul nu va mai fi întîlnit în paginile revistelor sau al ziarelor. Îl vom găsi peste un deceniu pe coperta unei culegeri de legi, semnate Gr. Gellian, ***Călăuza inginerului şi avocatului în materie de hotărnicie***, Bucureşti, 1887 (jurist la Eforia Spitalelor Civile, Bucureşti, 1885). Să fie una şi aceeaşi persoană? Să fi abandonat acest Gr. Gellian tărîmul literar şi să se fi retras în spaţiul profesiei sale mult mai bănoase.

În sfîrşit, cum Gr. H. Grandea nu a reuşit să se impună în genealogia poetului englez drept cel mai înzestrat strănepot sud-est european, în spaţiul literelor româneşti, acest pretendent nici măcar nu se învredniceşte ca unul dintre cei mai harnici byronologi.

Un set bogat de traduceri direct din limba engleză – şi nu prin intermediarul francez care în cele mai pretenţioase versuri trădează chiar spiritul textului original –, o analiză a operei

byroniene şi un excurs asupra vieţii aventuroase a lordului George Gordon Byron i-ar fi asigurat un loc proeminent în domeniul traducerii, comentării şi cunoaşterii unui important poet universal. Aşa, la cît se reduc puseurile byroniene iscate de Gr. H. Grandea, mai mult din interes biografic personal decît din nevoia de a propovădui concepţia şi opera „strămoşului” său din Albion, furtunosul strănepot al lordului rămîne doar un episod hazliu şi nesemnificativ în cadrele literar-comparative româno-engleze.

Oricum, nici măcar în necrologul pe care i l-a dedicat Al. Macedonski, poetul român Gr. H. Grandea nu scapă de umbra marelui său bunic englez: „Unul dintre poeţii de valoare ce era ca o trăsură de unire între clasicismul nostru şi modernitate, a trecut din viaţă. Este de regretat că ziaristica noastră, nici la moartea lui, nu şi-a dat seama de însemnătatea lui Grandea. ***Emirii*** l-au consacrat demult, poet mare. El s-a stins uitat şi în amărăciune, dar va rămînea în literatura română, o stea de întîia mărime. Negreşit că opera lui este neegală, uneori prozaică, dar geniul ce scînteiază în Emirii, îi face numele nemuritor. Grandea era elev al lui Bolintineanu. E de origină macedonean. Ion Ghica, în ale cărui saloane s-a făcut cunoscut, a contribuit la reputaţiunea lui Grandea, Se zice că mama poetului era fiica naturală a lui Lord-Byron. Figura lui, în tinereţe, cît şi talentul poetic, par a adeveri această legendă. Grandea a murit scîrbit de oameni, de lipsa de patriotism, de entuziasm, de spirit de dreptate şi de simţ comun, lipsuri ce s-au încuibat – precum credea el – între contemporani”. (76)

Inconsecvenţa siglelor *Gr.* şi *G.*, aşezate înaintea numelui de „familie” *Gellianu*, ne face să presupunem că amîndouă iniţialele erau proprietatea de drept în prenumele persoanei care semna cu acest pseudonim; ba încă mai mult, că purtătorul pseudonimului semna fie cu „Gr.” de la *Grigorie*, fie cu iniţiala „G.” de la *George* pentru a nu le folosi pe amîndouă şi a se deconspira. Ceea ce nu era cazul cu Petru Grădişteanu din al cărui nume de familie se putea desprinde numai iniţiala „Gr.”, firească doar pentru un prenume.

În toponimia românească nu vom întîlni un termen cu rădăcina *„gel”*. Avem substantivul propriu italian *Gela* – port în Sicilia, întemeiat de către greci prin sec. al VII-lea î.e.n.,

distrus în sec al III-lea, pe ale cărui ruine a fost ridicat portul Terranova în anul 1230, care în 1927 reprimeşte vechiul nume *Gela*.

În calendarul creştin întîlnim un sfînt, *Gelase I*, originar din Africa, papă între anii 492-496, adversar al manicheismului, pelagismului şi al arienismului, de la care se prea poate să se fi stabilit şi una dintre sărbătorile închinate *Sf. Ghelasie*, în 27 februarie, 6 iunie sau 23 şi 31 decembrie, din calendarul ortodox.

Gelon (cu acest nume poate că din pricina naşterii sale în portul *Gela*, în 540, mort în 478 î.e.n., în Syracuza) a fost tiranul portului *Gela* (491-485) şi al Syracuzei (485-475) şi i-a învins pe cartaginezi, la Himere, în anul 480.

Gellée Claude (Lorrain) este numele unui pictor, desenator francez, născut la Chamagne, aproape de Mirecourt, prin 1600 şi mort la Roma în 1682, peisagist excelent.

Nu trebuie să uităm însă că în limba franceză avem substantivul feminin *gelinotte* sau *gélinotte*, provenit din vechiul francez *geline*, descendent din latinescul *galina* – găină, pentru a denumi găinuşa de pădure, găinuşa de munte, altfel spus perechea cocoşului de munte. Dacă purtătorul pseudonimului Gellianu îşi atribuia prin radicalul *„gelin”* o funcţie … justiţiară?

Şi, ca să nu părăsim terenul romanic, trebuie spus că din limba latină *gelu, gelus*, s. n., produce în latineşte adjectivul *gelidus, -a, -um* (îngheţat), iar în limba română cuvîntul *ger*.

Acest periplu etimologic ne-ar putea fi de folos urmărind locul naşterii semnatarului cu pseudonimul *Gellianu*, în vreo localitate *Gheaţa*, *Geţău*, *Gheţuş*, *Gheţiu*, *Gheţu* şi alte asemenea.

Pseudonimul *Gr. Gellianu* este compus din cele două litere iniţiale din numele de familie şi prenumele lui Grigorie Grandea. Formula se întregeşte cu *„ellianu”* din cel puţin trei direcţii: din anagrama adjectivului *„genial”*, substantivizat *„genialul”*, şi din adjectiv *„liegeanul”*, provenit din substantivul propriu *Liège* (*Liegiu*, cum îl ortografiau românii în acea epocă), oraşul belgian unde Gr. H. Grandea a urmat facultatea de drept, litere şi filozofie, ale cărei cursuri le întrerupe din pricina unei boli.

Şi nu în ultimul rînd, poate din numele de familie al unui prieten, *Ioan G. Capelleanu*, în vremea cînd Grandea era revizor şcolar în judeţele Mehedinţi şi Gorj, cu care prieten editează periodicul *„Mozaicul român”*, apărut la Turnu Severin, publicaţie la care Grandea colaborează pînă în vara anului 1873, cînd poetul părăseşte Turnu Severin şi se întoarce la Bucureşti unde, începînd cu 1 august, scoate „revista cestiilor contimporane”, *„Tribuna”*, ce rezistă pînă la 1 decembrie 1873. Să se observe că subtitlul acestei „tribune” poate fi bănuit că-şi are sursa în *„Revista contimporană”*, care apăruse în spaţiul românesc de la 1 martie 1873 şi va fi cosmetizată de la 1 iulie 1876 – pentru că va urma numerotaţia, nr. 7 pentru iulie şi nr. 8 pentru august, sub titlul *„Revista contimporană, literară şi ştiinţifică”*.

Dar se prea poate ca, în pofida tuturor documentelor şi argumentelor invocate în paginile de mai sus, literatul ce stă ascuns vreme de un veac şi încă aproape jumătate sub criptonimul *Gr. Gellianu* să nu fie cu adevărat scriitorul Grigorie Haralambie Grandea. Oricum, cititorul obişnuit cu enigme „nesplicate” sau specialistul în probleme de istorie literară românească se poate alege măcar cu perspectiva investigaţiei şi cu înregistrarea datelor care ne-au împins pe o pistă greşită. Dacă ar fi să credem că orice eroare îmbogăţită prin uraniul iscodirilor cu prelungă şi candidă uimire este un bun cîştigat pentru învăţătura de carte ca şi pentru învăţătura de minte.

N-ar fi singura greşeală dar, cu cît asemenea ipoteze de lucru se dovedesc mai firave şi lipsite de temei demonstrativ, cu atît ne simţim mai hăituiţi spre ţarcul concluziei că numele *Gr. Gellianu* din istoria literaturii române şi din biografia lui Mihail Eminescu este… un pseudonim pentru eternitate.

Dacă nu cumva chiar *Eternitatea* este un pseudonim!

NOTE ŞI COMENTARII

1. Vasile Gr. Pop, *Conspect asupra literaturei române şi a literaţilor ei de la început şi pînă astăzi în ordine cronologică* din 1875 şi 1876, unde nu scapă nici un cuvînt despre critica lui Gr. Gellianu. Cf. ediţie critică, studiu introductiv şi note de Paul Lăzărescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.
2. George Creţeanu, *Mişcarea literară. Din 1861 în Ţerile Române*, în „Revista română”, Bucureşti, 1861, p. 839.

3. Ibidem, p. 840.
4. Ibidem, p. 841.
5. Ibidem, p. 843.
6. Ibidem, p. 844.
7. Ibidem, p. 845.
8. Ibidem, p. 846.
9. La 10 octombrie 1884 este reintegrat în învăţământ, profesor de logică la Universitatea din Bucureşti, ajunge la 23 martie 1888, pentru a doua oară, ministru al Cultelor şi Instrucţiunii Publice, şi, de la 16 noiembrie 1890, pentru a treia oară, ministru al Cultelor, între 7 iulie 1900 şi 13 februarie 1901, ministru de Justiţie, apoi din octombrie 1892 este ales rector al Universităţii din Bucureşti, la 29 decembrie 1910 va fi numit Ministru de Externe, din iulie 1912, ministru de Justiţie iar la 29 martie 1912, prim-ministru pînă la 31 decembrie 1913. Cf. Dan Mănucă, ***Titu Maiorescu***, în *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Academia R. S. R., Institutul de Lingvistică, Istorie literară şi Folclor al „Universităţii „Al. I. Cuza" Iaşi, Editura Academiei R S. R., Bucureşti, 1979.
10. Petru Grădişteanu, *Convorbiri literare şi Revista contimporană*, p. 385.
11. Ibidem, p. 385.
12. Gr. Gellianu, *Poesiele d-lui Eminescu*, în „Revista contimporană", nr. 3, 1 martie 1875, p. 268-288.
13. Ibidem.
14. Ibidem.
15. Iacob Negruzzi, *Foi căzute*, în „Convorbiri literare", an X, nr. 9, 1 decembrie 1876, p. 353.
16. Ibidem, p. 353-354.
17. Ibidem, p. 354-355.
18. Ibidem, p. 355-356.
19. Ibidem, p. 356.
20. Ibidem, p. 356.
21. Ibidem, p. 357.
22. A. Xenopol, *Revista bibliografică. Fulga, roman original de Gr. H. Grandea*, în „Convorbiri literare", an VI, nr. 8, 1 noiembrie 1872, p. 324-328.
23. Ibidem, p. 326.
24. Ibidem, p. 328.
26. Pavel Ţugui, Note, în Grigore H. Grandea, *Scrieri*, Prefaţă, text ales şi stabilit, note de…, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 551-552.

26. N. F. Bădescu, *Critica. Fulga*, roman originariu de d. Grigoriu Ch. Grandea, în „Transacţiuni literare şi ştiinţifice", nr. 13, 30 noiembrie 1872, p. 296.
27. Ibidem, p. 298
28. Ibidem, p. 298
29. Ibidem, p. 299
30. Iacob Negruzzi, *op. cit.*, p. 357.
31. Ibidem, p. 357-358.
32. Ion Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, 1970.
33. Al. Dobrescu, *Detractorii lui Eminescu*, ed. cit., p. XV-XVI.
34. N. Iorga, *Istoria literaturii române contimporane*, Crearea formei, I, Bucureşti, 1934, p. 112.
35. Perpessicius, *Menţiuni de istorie literară şi folclor*, 1957.
36. D. Murăraşu, *Năpăstuitul Anghel Demetriescu*, în „Tînărul scriitor", Bucureşti, nr. 12, 1957, p. 100.
37. Mihai Straje, *Istoria unui pseudonim*, în „Gazeta literară", Bucureşti, nr. 56, 1967.
38. Nicolae I. Pruncu, *Suspinurile primăverii*, Typographia D. Samolada, Focşani, 1868, p. 51-54.
39. George Creţean, *Patrie şi libertate*, Ediţie de Rodica Rotaru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p. 102-104.
40. Ibidem, p. 119-122.
41. I. Hangiu, *Dosarul Gellianu*, în „România literară", nr. 22 din 7-13 iunie 2000, p. 10-11.
42. Stan V. Cristea, *O altă opinie pentru Dosarul Grigore Gellianu*, în „Meandre", Alexandria, nr. 2 (11) 2003, p. 12.
43. Ibidem.
44. Ion Hangiu, art. cit., p. 10.
45. Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române*, coordonator general Eugen Simion, Univers Enciclopedic, Bucureşti, Litera E-K, 2005.
46. D. Bolintineanu, în „Albina Pindului", an I, nr. 7, 15 septembrie 1868, p. 182-183.
47. „Reforma", an V, nr. 25, 11 iulie 1863 şi „Buciumul", an I, nr. 59, 11 iulie 1863.
48. Haralambie Grandea, în „Familia", an II, nr. 3, 25 ianuarie/6 februarie 1866, p. 25-26.
49. Pavel Ţugui, în vol. Gr. H. Grandea, *Scrieri*, ed. cit., p. 80.
50. Vasile Gr. Pop, *op. cit.*, p. 109-110.
51. Proces-verbal din Şedinţa V, Vineri, în 12 nov. 1865, cf. Studii şi documente literare, ed. I. E. Torouţiu, vol. IV, 1933, p. 434.

52 „Studii şi documente literare”, vol. I, ed. I. E. Torouţiu, 1931, p. 7.
53. G. Călinescu, *Viaţa lui M. Eminescu*, Bucureşti, 1964, p. 283.
54. Titu Maiorescu, *Raport asupra scrierilor lui Gr. H. Grandea*, în „Analele Academiei Române”, Seria II, Tom VIII, 1885-1886, Sectia I, Partea administrativă şi desbatere, Bucureşti, 1885, p. 214-219.
55. Ibidem, p. 219-220.
56. *Juna din Nuremberg*, în „Albina Pindului”, an I, nr. 1, 15 iunie 1868, p. 17.
57. M. Eminescu, *Opere*, vol. IX, p. 536.
58. Al. Dobrescu, *op. cit.*, p. XX.
59. „Convorbiri literare”, an VIII, nr. 11, din 1 februarie 1875, p. 443-444.
60. D. Morăraşu, *Mihai Eminescu, Viaţa şi opera*, 1983, p. 258.
61. D. Popovici, *Studii literare* V, Poezia lui Eminescu, Ediţie îngrijită de I. Em. Petrescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 79.
62. Gh. Panu, *Amintiri de la Junimea*, 1910, p. 49.
63. Al. Dobrescu, *op. cit.*, p. VIII.
64. Anca Sîrghie, *Mihai Eminescu şi monarhia României. Un manuscris eminescian necercetat*, în vol. „Studii eminescologice, Études sur Eminescu, Eminescu Studies, Eminescu Studien”, 7, Coordonatori: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Clusium, 2005, p. 152-156. Pentru discuţia asupra genezei poeziei, cf. M. Eminescu, *Opere*, III, Poezii tipărite în timpul vieţii, Note şi variante de la Doina la Kamadeva, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Fundaţia Regele Mihai I, Bucureşti, 1944, p. 282-288, unde editorul intuia cu precizie, din analiza grafică a celor trei variante ale *Criticilor mei*, epoca în care şi-a muncit Eminescu textul, în primăvara anului 1876, pentru că: „utilizează aceeaşi cerneală şi aceeaşi grafie pe une din filele lui *Călin I* (2262, 106), a cărui redacţie presupune un bun număr de luni care au dus la forma definitivă, tipărită la 1 noiembrie 1876, s-ar putea, cu mulţi sorţi de probabilitate, deduce că poezia *Criticilor mei* a cristalizat aproape simultan cu amintitele preliminarii polemice ale *Scrisorii a II-a*” (p. 283). Subiectul ar merita un periplu mai amplu decît ne este îngăduit în acest spaţiu. În fapt, prima variantă are ultima strofă „O copaci cu flori deşerte / Care roade n-aţi adus – / E uşor a scrie versuri / cînd nimic nu ai de spus.”, în care versul „O copaci cu flori deşerte”, păstrat şi în varianta a doua, nu ar

putea fi înţeles decît ca aluzie la pădurea „Vlăsia” din romanul despre Ipsilante al lui Gr. H. Grandea şi la floarea miosotul a poetului critic ascuns în criptonimul din „Revista contimporană” de la Bucureşti.
65. Angelo de Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, 1879, p. 528.
66. Al. Dobrescu, *op. cit.*, p. XXI.
67. *Miosotis*, ediţie complectă, cu o prefaţă de d. Georgie Sion şi o analisă critică de d. Mauriciu Fluegel, Bucureşti, Tipografia Lucrătorilor Asociaţi, 1865, p. 248-249.
68. Ibidem, p. 293-294.
69. Ibidem, p. 338-341.
70. N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, vol. III, Epoca modernă (de la 1600 pînă în zilele noastre), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 372-373.
71. Elena Tacciu, *Aventura lui George Gordon Byron*, Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 60-61.
72. Ibidem, p. 61.
73. Ibidem, p. 61-62.
74. Victor Savescu, *Corespondenţa lui Ion Ghica cu Dimitrie Sturza (1860-1889)*, Bucureşti, 1943, p. 47-48.
75. „Albina Pindului”, an I, nr. 1, 15 iunie 1868, p. 13.
76. „Revista modernă”, Bucureşti, an I, nr. 6, noiembrie 1897, p. 6-7.

TEXTE ŞI CULEGERI DE TEXTE UTILIZATE

FOI DE TOAMNĂ. POESII DE N. GEORGESCU,
publicat în „Revista contimporană”, nr. 1, din 1 ianuarie 1875, p. 1-17

SCHIŢE LITERARE, *Domnului directore al „Revistei contimporane”*,
în „Revista contimporană”, nr. 2, din 1 februarie, 1875, p. 168-173

POESIILE D-LUI EMINESCU,
în „Revista contimporană”, nr. 3, din 1 martie 1875, p.268-288.

1. Honoré de Balzac, *Physiologie de mariage*.
2. fără trimitere.
3. fără trimitere.

?,
în „Revista literară şi ştiinţifică”, Bucureşti, nr. 4, din 15 mai 1876, p. 319-320.

ULTIMUL CÂNT AL LUI LORD BYRON ÎN GRECIA,
tradus de Gr. Gellianu, în „Revista contimporană, literară şi ştiințifică”, Bucureşti, nr. 7, din 1 iulie 1876, p. 70-71.

FILL THE GOBLET AGAIN,
publicat în vol. *The Poetical Works of Lord Byron*, with introduction by W. M. Rossetti, Ward, Lock and Co, Limited, London, Melbourne and Toronto, [s. a.], p. 53-54.

ON THIS DAY I COMPLET MY THIRTY-SIXTH YEAR,
publicat în vol. *Selections from Poetry, Letters and Journals by Byron*, Edited by Peter AQuenuell, for the Nonesuch Press, London, [s. a.], p. 184-185.

REMPLISSEZ DE NOUVEAU MA COUPE,
publicat în vol. *Oeuvres complètes de Lord Byron*, traduites par Benjamin Laroche, Première série, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1863, p. 198-199.

AUJOURD'HUI J'AI COMPLÉTÉ MA TRENTE-SIXIÈME ANNÉE,
Ibidem, p. 508-509.

ASTĂZI ÎMPLINESC 36 DE ANI,
Byron, *Culegere de poeme*, în româneşte de Petre Solomon, Studiu introductiv de Vera Călin, Editura de Stat, Bucureşti, 1949, p. 93-94.

ASTĂZI ÎMPLINESC TREIZECI ŞI ŞASE DE ANI,
tradus de Petre Solomon, publicat în vol. Byron, *Opre, Poezia*, I, traduceri de Aurel Covaci, Petre Solomon şi Virggil Teodorescu, studiu introductiv de Dan Grigorescu, note şi tabel cronologic de Lia-Maria Pop, ediție îngrijită de Dan Grigorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1985, p. 210.

UMPLEȚI-MI CUPA,
ibidem, p. 163.

Eminescu. Resurse şi paradoxuri ale mitului şi ale demitizării

Rodica MARIAN

Studiul mitului ca obiect al istoriei culturale accentuează, în cazul simptomatic Eminescu, o trăsătură importantă privind funciarul caracter contradictoriu al mitizării, asupra căruia cred că se cuvine să insist, oricât de multă cerneală se mai consumă în această dezbatere pro şi contra, cu patimă fără rost ori, şi mai grav, fără o cuvenită bună cunoaştere. Invocând o observaţie aparent neaşteptată a lui Constantin Noica, care nota subtil că în truismul genialităţii eminesciene componenta deresponsabilizării naţiunii se înscrie la cote înalte, Ioana Bot precizează pertinent că „din acest punct de vedere nu vom insista îndeajuns asupra funcţiei paradoxale a stereotipiilor care compun mitul”[1], trimiţând la un specialist în domeniu[2]. Tocmai dinamica paradoxală a stereotipiilor specifice mitului Eminescu îmi pare că merită o stăruinţă aparte şi asupra lor vreau să stărui în aceste consideraţii, ca şi asupra unor particulare caracteristici ale mitului Eminescu, oarecum atipice pentru fenomenul cultural al mitului.

Rădăcinile mitizării eminesciene sunt aşadar complexe, iar mitul „poetului naţional Eminescu” are resurse de activare şi dezactivare foarte speciale, pe fondul unei culturi care-şi clamează uneori crizele de identitate, fie se autoflagelează prin desincronizare, fie se exhibă orgolios prin protocronism. Nu

---

[1] Ioana Bot, *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, în *„Mihai Eminescu, poet naţional român”*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 103.

[2] Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype,* Nathan, Paris, 1991, p. 15 şi urm.

putem vorbi în mod serios şi ştiinţific despre mit-demitizare în cazul Eminescu din perspectiva teribilistă a frondei reactive la însăşi forma exterioară a mitului, deşi acest fenomen are resorturile sale de întemeiere. Aceasta mai ales pentru că, în mod special, în fundamentarea mitului şi a demitizării eminesciene conţinutul ideatic şi literar al autorului propriu-zis mitizat, cunoaşterea operei în sine, a integralei eminesciene rămâne cu totul în afara discuţiei. Atât pentru detractori, cât şi pentru elogiatorii obişnuiţi nici nu se pune problema cunoaşterii în profunzime a creaţiei eminesciene (postumele şi adesea variantele textelor eminesciene dezvăluie o scriitură neaşteptat de modernă, cu bijuterii ideatice şi de expresie superioare mult antumelor). În cel mai bun caz, criticii şi istoricii literari care conservă autoritatea geniului tutelar eminescian îl menţin totuşi în postura de statuie pe un soclu foarte înalt. Pe când contestatarii, fie autorităţi critice, fie tineri scriitori resping grila curentului literar şi pe cea de simţire poetică în care s-ar cantona creaţia lui Eminescu, din motivul esenţial că acestea ar fi depăşite, şi deci nesincrone cu actualitatea şi dinamica ei. În fond, atitudinea celor două perspective de abordare nu diferă prea tare, ambele îl exclud pe Eminescu din posibila comunicare cu receptarea modernă şi cu universul de aşteptare al sensibilităţii timpului nostru. Numărul 265/1998 al revistei *Dilema* şi antologia intitulată *Cazul Eminescu* rămân simptomatice ca reacţii culturale numai din cauză că reprezintă dinamica în volute a oricărui fenomen cultural.

În istoria ideilor se observă adesea fenomenul de recul la ceva supra-generalizat ca valoare, o reacţie la absolutizări, prin prevalarea contrariilor lor, precum este chiar fenomenul social al modei, contratimpic adesea. Aceste reveniri în volute cuprind legitim, uneori dominant, varii aspecte culturale, chiar orientările ştiinţifice şi politice. Astfel, o anume perspectivă analitică ori filosofică este la modă într-o perioadă, dezavuând cu totul posibilele ei valori ori nuanţe polarizate şi apoi, în timp, apare o orientare opusă. De pildă, în imediata noastră actualitate este „la modă” analiza în registru existenţial şi heideggerian a operei eminesciene, adăstare tenace şi răspândită,

care aduce, desigur, ca orice nouă perspectivă de interpretare, aspecte neobişnuite, nu însă întotdeauna ancorate în semantica globală a textului eminescian. Ceea ce urmează în recul nu s-a conturat deja ca o direcție, dar în acest sens par să se înscrie unele contribuții pe filonul valorificării surselor de inspirație eminesciană din filozofia indică (Mircea Mitu, Carmen Negulei) ori exegeza semantică a textelor poetice integrale (incluzând variantele), precum ar fi cărțile şi studiile semnate de mine, între anii 1999–2005.

Dincolo de obtuzitățile şi necunoaşterea în adânc de care nu sunt vinovați contestatarii mai mult decât mediocrii elogiatori, textieri de ocazie şi supralicitatori ai unor clişee (extrem de prolifice numai în suprafața stilului de tinichea al glorificării), unii dintre aceşti demitizatori au măcar intenția „unui sănătos aer de prospețime”, cum s-a mai spus, ori insolitul unui alt unghi de abordare.

Oricum, tinerii de azi sau unii intelectuali avizați simt că Eminescu este demodat, din pricină că le pare depăşit „modelul”, canonul de scriitură romantică. De altfel, foarte multor tineri de azi, sub influența stilului de viață american, cultura în genere li se pare ea însăşi depăşită. La aceasta se adaugă, în privința lui Eminescu, nivelul unei cunoaşteri minimale şi deformate de cei 50 de ani de comunism, evident reductivi ai personalității sale complexe, în urma cărora oameni serioşi, chiar profesori cu aer onest, se mai află atât de impregnați de natura „progresistă” a „filozofiei” eminesciene, încât relevarea gândirii sale sacre ori filosofico-mitice, cu rădăcini şi afinități orientale, li se pare o aberație. Atât de mare este prestanța şcolii, încât din fondul ideatic eminescian, atât de întins în cuprindere, cu un cheag de majoră deschidere, emblematic personalizată, nu s-a receptat decât un poet social-justițiar, patetic patriotard şi liricoid-romanțios în iubire. Este oarecum bizar, dar explicabil prin pozitivare şi ideologizare, faptul că aceşti bine şcoliți din segmentul mediu de cultură acceptă un Eminescu pesimist, derivat tot din schematizarea socialistă a artistului pauper, care-şi plânge amarul sărăciei. Ceea ce poate fi considerat încă o dată curios îmi pare a fi acest transfer de

coordonată preferată, pentru că eticheta Eminescu pesimist fusese cap de afiş al conservatorismului în artă, încă de la primul mare partizan al geniului eminescian, criticul Maiorescu, cu 60 de ani înainte de începutul dominării ideologiei comuniste.

Mai este de discutat fenomenul unei habitudini tenace a culturilor europene de a se privi, autocontemplându-se, în oglinda proprie, obicei deformant pentru ansamblul culturii, prin care europenii îşi afirmă – în întreaga istorie a celor două milenii – superioritatea în faţa barbarilor, a orientalilor, a necreştinilor etc., fenomen care este uneori observat şi despre care vorbeşte recent şi istoricul spaniol Josef Fontana[3]. Acest veritabil fenomen „autist” (în care Eminescu se înscrie sub raportul preferat de receptarea specializată, dar în care autorul *Luceafărului* nu încape confortabil) complică şi el o evaluare adevărată a geniului eminescian, atât de complex şi nu prea intim format în perimetrul tradiţiilor europene occidentale, însă judecat preponderent prin criteriile valorizante ale romantismului, fundat ca un curent literar exclusiv în acest areal ideatic.

Rezistenţa mentalităţilor la schimbare este o altă motivaţie, activă paradoxal, în cazul Eminescu, mai grav vinovată la partizani decât la detractori, pentru că în rândul celor care-l păstrează pe Eminescu în vârf de piedestal există foarte mulţi care tot nu ştiu mai nimic profund despre adâncimea şi vastitatea operei sale şi astfel partizanatul lor este o simplă comoditate mintală, vulnerabilă şi perdantă în faţa celor care sunt sătui de repetarea cutumelor unei epoci şi care sunt sensibili la schimbare, uneori de dragul schimbării numai. Clişeele, se ştie, au o binecunoscută înverşunare de a se insinua în conştiinţe, în aşa măsură încât autori de studii eminescologice, cu funcţii universitare importante, se exprimă şi astăzi, fără frisoane provocate de vreo conştiinţă profesională, în termenii următori: „necontestatul poet naţional”, „mărturisirile încredinţate de geniul neînţeles, cu descurajarea pe care societatea

---

[3] Josef Fontana, *Europa în faţa oglinzii*, Polirom, Iaşi, 2003.

timpului i-o provoca”. Formule poncife, active încă, cu o pletoră de variante asemănătoare, de care este plină peste poate toată eseistica şi întâmpinarea de limbaj revuistic din festivismul ca fenomen mitic „eminescian”, repetat de două ori pe an. Argumente de acest fel se pot întinde într-un şir nesfârşit de exemple, asemănător fanteziei cheltuite în clişeele glorificatoare din toate timpurile (ar fi interesant de studiat din această perspectivă cazul Eminescu într-o serioasă lucrare lingvistică).

Pesimismul eminescian a fost cap de afiş multă vreme, fiind uşor de evidenţiat tocmai prin mecanismele augmentative ale gustului epocii şi prin inerţia locului comun[4]; pesimismul era totodată o cupolă emblematică a culturii formatoare a poetului, cea a romantismului epocii şi mai ales a celui german. Numai că, în abordarea recentă pe linia arheologiei unui mit cultural, la care m-am referit anterior, atitudinea pesimistă şi disperarea eminesciană „sunt truisme niciodată verificate”, în schimb „toate documentele din epocă vorbesc despre veselia şi bucuria de care dădea dovadă omul Eminescu”[5]. Cea de a doua faţă ar fi, implicit, cea a naturii originare, cea pe care Blaga o extrage din subconştient, ca structură stilistic matricEală, sau pe care Edgar Papu o numeşte a fi „tracismul” eminescian. Apare astfel, cel puţin neaşteptat, faptul că pentru a contracara idealizarea extremă a mitului naţional Eminescu, chiar universal, în varianta Călinescu, nu se poate recurge decât la o demontare a constructului mitic pe direcţia primei coordonate, respectiv a pesimismului caracteristic, deconstrucţie care în sine absolutizează însă, de această dată, sursele directe „neviciate ale contemporanilor”, care dau mărturie despre o natură optimistă eminesciană. Este însă evident că aceste mărturii, oricât de oneste, sunt viziuni parţiale ale comportamentului omului Eminescu în anumite împrejurări. Pe de

---

[4] Jacques Le Goff, *Les mentalités: une histoire ambiguë*, în *Faire de l'histoire*, [vol.] III, Paris, 1974, p. 85-87 arată ca puterea obişnuinţei este de o tenace rezistenţă, dar are o natură paradoxală, fiind sursa unei prejudecăţi, dar, în acelaşi timp, şi sursa primară a schimbării obişnuinţei.

[5] Doru Pop, *„Eminescu” – arheologia unui mit cultural*, în *„Mihai Eminescu, poet naţional român”*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 126.

altă parte, ele sunt reductive, atâta vreme cât se folosesc ca argumente dintr-o perspectivă externă operei, precum se preferă a se face în lucrarea mai sus pomenită.

Conform „adevărului” receptării omului Eminescu în epocă, se apasă, din nou, în zilele noastre, pe pedala unei naturi impresionabile şi la extrem adaptabile, conturată funciar de o apetenţă a bucuriei de a trăi în mod neproblematic, specificitate surprinsă încă de Călinescu. Numai că astfel, pe o altă cale, se reajunge la repudierea componentei eminesciene dramatic-tragice, considerată de împrumut, aceeaşi pe care exegeţi de marcă ai operei eminesciene, cum ar fi prin excelenţă Lucian Blaga, Edgar Papu sau Liviu Rusu, o condamnă ca inautentică. Exponenţii autohtonismului eminescian, implicit conexaţi la evaluarea preponderenţei firii vitale şi neproblematice a poetului ar trebui de fapt să contribuie substanţial la perpetuarea mitului poetului *naţional*. Cu toate acestea, în mod paradoxal[6], conturarea în diverse epoci a figurii identitare a poetului naţional n-a fost ancorată numai în arhaicitatea şi autohtonismul său, cum s-ar putea crede, ci, pe urmele unor mari tribuni ai acestui mit, cum ar fi Titu Maiorescu, George Călinescu, Nicolae Iorga, Constantin Noica etc., s-a exaltat tocmai ceea ce s-a numit funcţia compensatoare a mitului, alături de cea care deculpabilizează[7] o comunitate. Petru Creţia atinge cel mai reliefant, ca idee, această funcţie compensatoare a mitului naţional Eminescu, remarcând un aspect izbitor, anume acela „că Eminescu nu este *reprezentativ pentru etnie* în nici una din trăsăturile lui şi ale ei. Ne recunoaştem în el pentru că este *mare* şi pentru că este *atipic într-un mod compensator*”[8] (s. n.). Tot Petru Creţia, ca editor al postumelor eminesciene şi al unor variante, continuator al laborioasei ediţii academice începute de Perpessicius, are unele observaţii ce se pot conexa imaginii critice asupra omului Eminescu. Reproduc aceste gânduri ale lui Petru Creţia, cu

---

[6] Ioana Bot, *op. cit.,* p. 39 aminteşte şi alte paradoxuri funcţionale ale mitului.

[7] Vezi şi Ioana Bot, *op. cit.*, p. 102.

[8] Petru Creţia, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 236.

intenția de a sublinia ceea vreau să arăt în privința complexei relații ce se stabilește între contextul cultural al epocii și autor, pe de o parte, iar pe de altă parte, între autor și contemporanii săi (a căror imagine despre Eminescu, în speță, conține de fapt liniile definitorii ale valorilor împărtășite de un grup ori de o generație de creatori). Preferința pentru valoarea poetică a postumelor și a variantelor – care stă în centrul atenției mele în calitate de analist al operei eminesciene – transpare evident și la Petru Creția, ca și la Perpessicius ori Ion Negoițescu: „Iar dacă ar fi avut ultima lui vrere de poet într-o ediție definitivă, publicată, cum atâta a vrut, de el însuși, am fi pierdut tezaure de poezie. În materie de Eminescu, Eminescu nu avea cum fi o instanță critică decisivă, *poetul fiind mai mare decât gusturile și criteriile lui contingente*. Instanța nu e el, ci tradiția unei culturi organice, echilibrate și lucide, care i-a încălcat voința: prin Maiorescu, prin editorii postumelor de la început de veac, prin Călinescu, prin Perpessicius și urmașii lui, prin Negoițescu, prin Iorga care, legitimându-i pe toți, a postulat că orice cuvânt scris de el merită publicat. Firește nu orișicum, ci printr-un efort de pătrundere în structura subiacentă și nevăzută a operei, ale cărui rezultate l-ar surprinde, prin dezvăluirea splendorii și coerenței lor, pe Eminescu însuși”[9] (s. n.).

În relevarea preferențială a uneia dintre fețele eminesciene, de-a lungul evoluției eminescologiei, dinamica schimbării de accent semnificativ rămâne intactă, în funcție de nevoile demonstrației, fiecare orientare umbrind, voit ori nu, argumente posibile în sens contrar. Acest mecanism periodic repus în ecuație, fie în exegeză, fie în studiile culturale care au început să aibă ca obiect mitul cultural eminescian, poate deveni merituos în măsura în care nu s-ar închide el însuși în mit, ci ar rămâne deschis oricăror nuanțe complementare. Așadar, ambivalența[10] eminesciană (mai propriu spus plurivalență, cu două coordonate directoare majore) poate rămâne

---

[9] Petru Creția, *Un nou dar al manuscriselor eminesciene*, în „Manuscriptum”, număr special: *Eminescu*, anul XXII, nr. 1, 1991, p. 17.

[10] Rodica Marian, *Hermeneutica sensului. Eminescu și Blaga*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003, p. 5-15, capitolul *Despre ambivalența eminesciană*.

încă una dintre soluțiile pozitive[11] ale judecării unei complexități magmatice precum cea a sufletului eminescian, cuprinsă implicit în formula oximoronică romantică, care am văzut[12] că este apropiată într-un fel intim de acea „configurație nativă a poetului”[13], despre care vorbea Blaga, adică de „sufletul românesc”, care este „călător sub zodii *dulci-amare*, nu se lasă copleşit nici de un fatalism feroce, dar nici nu se afirmă cu feroce încredere față de puterile naturii sau ale sorții, în care el nu vede vrăjmaşi definitivi” (s. n.)[14].

Totodată ambivalența eminesciană îmi apare destul de departe de natura duală a omului şi a scriitorului, dacă o considerăm o formă de reflectare a complexității rezultate din îmbinarea celor două mentalități creatoare, în sensul de strategii ale producerii textului, nu neapărat scindând personalitatea autorului în funcție de condescendența pentru orizontul de aşteptare al gustului epocii, ci stratificând-o adesea ca nivel de construcție a sensului poetic. În schimb, strategiile mentalității de receptare sunt dominate de modul de gândire european, cel din şi în care s-a întemeiat şi cultura română, adică, în esență de acea viziune despre lume care vede în moarte şi în pierderea identității o dramă şi o tragedie existențială, chiar o angoasă, şi nu o dorită reîntoarcere în mama natură, veşnic renăscătoare, mod mitic şi arhaic de gândire nu numai tracic, ci şi general în străvechime, despre care scria convingător încă Mircea Vulcănescu. De aceea, cea de a doua mentalitate creatoare eminesciană este de obicei şi cel mai adesea obnubilată de diversele receptări, cât şi de exegeză, eventual revalorizată,

---

[11] Doru Pop, *op. cit.*, p. 117 se referă la ambivalența eminesciană interpretată îndeobşte pozitiv, în grilă romantică, contracarând argumentele acesteia prin exemple de flexibilitate extremă a omului Eminescu şi a acțiunilor sale.

[12] Rodica Marian, *Luna şi sunetul cornului – metaforă obsedantă eminesciană*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, capitolul I (mai ales *dulcea durere*, *dulcele chin*, ca şi *dulcea singurătate*).

[13] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1944, p. 320.

[14] ibid., p. 169.

simptomatic[15], ca o răbufnire paradoxală a vieţii, în prag de moarte.

Din această voluptate a morţii, absolut deloc plutonică (zona plutonică a morţii, reflectată în opera eminesciană, era singura coordonată valorizată pozitiv în exegeza lui Ion Negoiţescu), prezentă în *Mai am un singur dor*, *Peste vârfuri* şi încă în multe alte texte poetice eminesciene (precum în altele nu este exclus, la nivelul expresiei poetice, şi un sens subiacent tragic, coexistând ca un fel de contra-balans, venit dinspre sursele romantismului german), decurg şi alte trăsături ale spiritului şi simţirii eminesciene, cum ar fi seninătatea şi un anume sentiment de indiferenţă, dacă nu chiar de dispreţ, faţă de lumea instituţionalizată[16], cu valorile ei de eficienţă, ca şi acea temă constantă a operei eminesciene, observată cu fineţe de Ioana Bot, într-un context cu totul deosebit de intenţiile noastre, şi care ar fi „aceea a deriziunii oricărui orizont de receptare", temă diferită de „toposul romantic al geniului neînţeles"[17]. Altfel spus, ceea ce îndeobşte este remarcat la Eminescu ca un stoicism al durerii vine şi dintr-o funciară indiferenţă la receptarea imediată, ca şi dintr-un fel de absenţă din contingentul existenţei diurne. Iritarea cu care D. Caracostea taxează opiniile lui T. Vianu, în epoca anilor 1930, contrazicându-le în numele unor repere care favorizează imaginea tipică a geniului romantic, pledează pentru distanţa instalată între absolutizarea trăsăturilor romantice „apusene" şi relevarea în compoziţia sufletească a lui Eminescu a acelor reacţii care vădesc însuşirile sale de om „al acestui pământ răsăritean". T. Vianu, prin lucrarea sa *Poezia lui Eminescu*, este considerat de D. Caracostea ca reprezentant al tinerei generaţii de cercetători ai operei eminesciene, fiind ilustrativ „pentru erorile la care ajungi când desfaci poezia de expresia

---

[15] Tudor Cătineanu, *Echilibru şi dezagregare. Antinomia eminesciană*, Editura Sinapsa, Bucureşti, 2002, p. 128-136.

[16] Dispreţul faţă de lume este un leit-motiv al biografiilor eminesciene, dar el este adesea racolat de superbia romantică.

[17] Ioana Bot, *op. cit.*, p. 35.

ei”[18], acuză nefondată în sine, după opinia mea şi după cum se poate constata din analiza concretă, dar motivată de tendința stilisticianului Vianu de a pleda pentru un Eminescu în opera căruia „soarta rezervată geniului” „nu încarcă sufletul său cu sentimentul unei conştiințe ofensate, dar cu atât mai puternice, şi care în epoca marilor pesimişti ai Apusului echivalează cu un fel de a afirma viața şi valoarea personalității”[19]. Această seninătate afirmată de criticul Tudor Vianu şi în exegeza *Luceafărului* nu convine viziunii interpretative în grilă romantică, pentru că nu exaltă personalitatea ca valoare supremă.

În schimb, poziția critică a lui D. Caracostea este partizană nedisimulată a dominantei numite, în acelaşi context, „acea plinătate a demnității eminesciene, conştiința de sine opusă lumii”. Numai că, deşi atât de tranşant şi simptomatic separate, încă acum opt decenii, eu cred că aceste două orientări se pot foarte bine îmbina, într-un aliaj caracteristic marcând geniul peren, dar încă viu al lui Eminescu şi care este posibil de detectat în orice analiză concretă a expresiei poetice, precum şi în ceea ce însuşi D. Caracostea numea „stilul de viață”, nedespărțit de „axa creațiunii”. Datoriile criticii şi istoriei literare față de Eminescu incumbă, până la urmă, acele eforturi de profesională şi academică aprofundare a unei lecturi semantice şi nu „stilistic” creatoare, ca şi continuarea editării unor manuscrise ori texte poetice integrale, prin care conştiința critică cea mai tânără ar putea valida profeticul vers din finalul unei postume eminesciene: „El n-a fost când era, el e când nu e!”

---

[18] D. Caracostea, *Contribuția noii generații*, în *„Arta cuvântului la Eminescu”*, Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 125.

[19] id. ib., p. 141.

EMINESCU: RESOURCES AND PARADOXES OF MYTH AND DEMYTHOLOGIZATION

(Abstract)

As an object of cultural history, the phenomenon of "mythologization" has a basically contradictory character; it is on this very aspect that our research focuses. Eminescu's "mythologization" and "de-mythologization" is quite symptomatic from this point of view, and there have been countless discussions both for and against them. More often than not, and this is by no means negligible, the people involved in these debates lack an appropriate cognition and understanding of Eminescu's work. On the other hand, the paradoxical dynamics of the specific stereotypes of Eminescu's "myth" displays various characteristic features for the myth as a cultural phenomenon.

Eminescu şi meandrele Diplomaţiei*

Dan Toma DULCIU

Moto:
O, diplomaţi cu graiul politicos şi sec,
Lumea cea pingelită o duceţi de urechi
Îmi place axiomul cel tacit, fiinţi spurcate:
Popoarele există spre a fi înşelate.
(M. Eminescu, O, adevăr sublime… 1874)

Un studiu scris în urmă cu 15 ani, dedicat prezenţei lui Eminescu în capitala germană, pe care l-am înaintat conducerii ministerului român de externe din acea vreme, sublinia un adevăr istoric surprinzător, asumat prompt de ministrul în funcţie al momentului: pe vremea cât a fost la student la Berlin, Eminescu a fost angajat al Ministerului Afacerilor Străine al României, îndeplinind activităţi caracteristice unui veritabil diplomat, inclusiv pe aceea de cifrator!

Ca urmare, în toamna anului 1992, printr-o scurtă ceremonie desfăşurată într-o atmosferă plină de recunoştinţă, dar de o discreţie nemeritată faţă de memoria Poetului, statuia lui Eminescu a fost aşezată sub fereastra clădirii Ataşaţilor Culturali, în curtea MAE de la Bucureşti. Mai mult, o sală din sediul ministerului a primit numele genialului reprezentant al spiritualităţii româneşti.

---

* Studiul a fost publicat de subsemnatul, împreună cu Ion C. Rogojanu, sub egida Memorialului Ipoteşti, Centrul Naţional de Studii Mihai Eminescu, sub titlul „Biblioteca Eminescu, Arhive, Biblioteci – Ambrozie şi Aguridă”, Editura Geea, 1998

Pentru a înțelege legăturile lui Eminescu cu lumea diplomației acelor vremi, evocăm numele a trei personalități care au influențat în bună măsură existența acestuia.

Relațiile lui Eminescu cu un diplomat american sau despre momentul 28 iunie 1883, într-o altă interpretare

Puțini știu că primul sediu al Legației SUA în România a fost CASA CAPŞA. Aici locuiau şi alți diplomați străini.

Începând cu anul 1876, Grigore Capşa schimbă destinația inițială a Salonului Slătineanu, amenajând, la etajul I, apartamente luxoase, destinate oamenilor politici dar mai ales pentru diplomații străini.

În *Jurnalul* lui Titu Maiorescu este menționat numele diplomatului Eugene Schuyler, ziarist redutabil, ca şi Eminescu, cunoscător al limbii române, ales membru de onoare al Academiei Române, o personalitate care a influențat decisiv evoluția unora din țările din această parte a continentului. Observator avizat al situației din Balcani, Schuyler era desigur interesat de minuțioasele analize de ordin politic publicate de Eminescu, pe care îl cunoştea personal, şi ale cărui articole erau de mare folos pentru diplomatul american.

Contactul dintre Eminescu şi diplomații străini acreditați la Bucureşti a fost facilitat de către Mite Kremnitz. În salonul său, ale cărui uşi erau larg deschise elitei bucureştene, cumnata lui Maiorescu primeşte literați, politicieni şi diplomați străini: „Mi-aduc aminte că diplomații care erau de față la un dineu îl plăceau foarte mult (pe Eminescu, n.n.) şi finul american Mr. Schuyler observase numaidecât cu ce cap spiritual avea a face”[1].

În anul 1883, în luna mai şi iunie, Dr. Eugene Schuyler era în Bucureşti. Acelaşi Jurnal aminteşte că, în ziua de 23 iunie, Eminescu a avut o lungă convorbire cu acesta, acasă la Maiorescu: „Prea cald! Astăzi la 6 1/2 la cină la mine ministrul american E. Schuyler, Beldimano, Gane, Jacques [Negruzzi] şi

---

[1] Mite Kremnitz, „Amintiri fugare despre Eminescu”, Cartea Românească, 2000, p. 25

doamna, al-de Kremnitz, Annette, Eminescu. Rămas cu toţii în cea mai plăcută atmosferă până 11 1/2”. (Titu Maiorescu, „Însemnări zilnice”).

Admirând abilităţile lingvistice ale diplomatului american, cunoscător al limbii române, dar nu numai, Eminescu, la rândul său, afirmă că ar dori să înveţe limba albaneză. Expresia aceasta, scoasă cu abilitate din context, este menţionată de Maiorescu în însemnările sale amintite drept o dovadă a „nebuniei” incipiente a ziaristului rebel!

Dacă Eminescu ar fi dat semne de alienare, atmosfera nu putea fi caracterizată ca fiind „cea mai plăcută” !

Cu toate acestea, în opinia noastră, momentul 28 iunie 1883, atât de amplu comentat în ultima perioadă, ar putea avea o altă explicaţie decât cele cunoscute până în prezent.

Pentru a înţelege rolul avut de acest mare diplomat şi ziarist de peste Ocean în drama căreia i-a căzut victimă Eminescu, este necesar să prezentăm câteva date biografice sumare: Fiul lui George Washington Schuyler, Eugene Schuyler s-a născut în Ithaca, New York, la 26 februarie, 1840. A fost căsătorit cu Gertrude Wallace. A absolvit în 1859 Universitatea Yale şi Columbia Law-School în 1863. După terminarea facultăţii, s-a stabilit în New Heaven, susţinând un doctorat în domeniul filosofiei şi psihologiei, dar şi al filologiei moderne, în 1861. A fost cel dintâi titlu de doctor în ştiinţe acordat de o universitate din America. Practică dreptul, dar se dedică studiilor de literatură, mai mult ca hobby. Încă din tinereţe, Schuyler a fost atras de Rusia datorită unei întâmplări: în timpul Războiului Civil, el a vizitat o navă de război ţaristă, ancorată în portul New York. Publicând articole despre Rusia şi slavi în reviste şi publicaţii de interes general, a fost ales ca membru de onoare al Societăţii Geografice Imperiale a Rusiei. În anul 1866 intră în diplomaţie, fiind numit consul al SUA la Moscova. Mai târziu, în 1876, devine Secretar de legaţie şi Consul General la Constantinopol. În timpul verii acelui an, a fost desemnat să investigheze masacrele turceşti din Bulgaria, trimiţând un raport extins guvernului său. Cele prezentate de Eugene Schuyler au influenţat substan-

țial evoluția situației din această parte a Balcanilor precum și poziția marilor puteri față de evenimentele din zonă.

Doi americani, diplomatul Eugene Schuyler și jurnalistul Januarius MacGahan, au fost primii care au alertat Occidentul, la mijlocul anului 1876, asupra atrocităților comise cu ferocitate împotriva civililor bulgari. Războiul Ruso-Turc din 1877-1878 a fost o consecință a repulsiei resimțite de puterile vest europene față de brutalele masacre săvârșite în aprilie 1876 de către turcii baș - buzuci la Koprivșița și Panagyuriște, la nord-vest de Plovdiv. Aceste atrocități au îndârjit atât de mult pe occidentali împotriva turcilor încât, în decembrie 1876, s-a organizat o Conferință a reprezentanților țărilor vestice la Constantinople, care a condamnat acțiunile Sultanului și a cerut independența Bulgariei și Roumeliei.

În 1878, Schuyler a fost trimis la Birmingham în funcția de consul, iar în 1879 a fost transferat la Roma în calitate de consul-general.

În preajma declarării ca Regat a României, acesta primește însărcinarea de reprezentant diplomatic al Statelor Unite la București, la data de 11 iunie 1880. La 13 august 1880, ministrul român de externe și-a exprimat formal dorința de a avea relații diplomatice cu SUA, dar Schuyler și-a prezentat scrisorile de acreditare abia la 14 decembrie 1880, într-o audiență privată. Apoi, la data de 21 decembrie 1880, este numit „Chargé d'Affaires" (Însărcinat cu afaceri) și Consul-General la București, prezentându-și scrisorile de acreditare la 25 ianuarie 1881. Deoarece România s-a proclamat Regat, dr. Eugene Schuyler și-a prezentat din nou scrisorile de acreditare, la 16 mai 1881, de data aceasta cu titlul de Ministru Rezident-Consul General, fiind acreditat în această funcție și în Grecia și Serbia. Ca urmare, își mută temporar reședința la Atena. În 1881 a fost autorizat de Secretariatul de Stat să perfecteze și să semneze un acord comercial și consular cu România și Serbia.

La data de 7 iulie 1882 este reconfirmat drept Ministru Rezident-Consul General, la București, scrisorile de acreditare fiind însă prezentate la 8 septembrie, 1882.

La începutul lunii ianuarie 1883, Eugene Schuyler îşi schimbă din nou reşedinţa la Atena, dar revine în România, în cursul lunilor mai şi iunie 1883, pentru a participa la ceremoniile consacrate proclamării Regatului precum şi pentru parafarea Tratatului Comercial dintre România şi SUA.

La 7 Septembrie 1884, este rechemat de la post. Temporar a îndeplinit şi misiuni diplomatice la Cairo.

După revenirea în SUA, s-a dedicat studiilor literare. A fost ales membru corespondent al Academiei Române precum şi membru al societăţilor geografice din Londra, Rusia, Italia, şi America, primind decoraţii din partea guvernelor din Rusia, Grecia, România Serbia şi Bulgaria.

A murit de malarie la Veneţia, la 16 iulie 1890. Este înmormântat în Cimitirul Protestant San Michele din Veneţia.

Revenind la evenimentele decisive din data de 28 iunie 1883, emitem următoarea ipoteză: prezenţa lui Eminescu la Capşa a fost motivată de speranţa de a-l întâlni pe acest influent personaj diplomatic, prieten apropiat, în acelaşi timp, al Poetului. Credem că, în disperare de cauză, Eminescu intenţiona să atragă atenţia diplomaţilor străini, cazaţi aici, într-un mod zgomotos, scandalos am spune, arătând astfel că nu întreaga opinie publică românească aprobă schimbarea radicală a politicii autorităţilor de la Bucureşti. Printre ei, desigur, şi Eugene Schuyler – un prieten al României – pe care Eminescu nădăjduia să-l avertizeze asupra pericolelor ce ameninţa această ţară. Credem că Poetul, care detesta totuşi asemenea localuri frecventate de „stâlpi de cafenea”, a fost prezent la CAPŞA, în fatidica zi de 28 iunie 1883, dar nu dintr-un exces de iresponsabilitate, cum s-a încercat să se acrediteze această idee, ci animat de o adâncă luciditate, în încercarea de a explica unui diplomat străin şi a protesta în legătură cu un act politic important, cu urmări considerate de Eminescu extrem de grave. Intuitiv, putem afirma că diplomatul american era convins, în calitatea sa de fin şi avizat cunoscător al situaţiei ţărilor din Balcani, că Regatul Român intra în sfera de influenţă a Puterilor Centrale, aşa că eforturile sale de promovare a intereselor americane aici nu ar fi putut avea succes. Din acest motiv, rezultă, probabil, şi absenţa pentru mai mulţi ani a unor

relații dinamice între cele două țări, după plecarea lui Schuyler din postul deținut la București.

Eminescu şi R. Kunisch sau despre rolul unui diplomat mai puțin cunoscut

După cum se ştie, timp de decenii s-au purtat discuții aprinse, ce par a nu avea nici azi sfârşit, cu privire la sursa de inspirație care a stat la baza capodoperei eminesciene, „Luceafărul”.

Majoritatea exegeților au plecat de la însemnarea aflată pe una din filele de manuscris, care atribuie unui misterios „K”, călător, memorialist dar şi culegător de folclor românesc („Fata în grădina de aur” şi „Frumoasa fără corp”) cheia de înțelegere a „Luceafărului”. Mose Gaster este primul care abordează problema modelului literar ce a stat la baza creației inegalabilului poem. În studiul său, intitulat „Literatura populară română”, dezvăluie încă din 1883 numele lui R. Kunisch şi cele două basme traduse de acesta în germană.

N. Iorga precizează contextul apariției acestor traduceri din folclorul românesc: Richard Kunisch face o călătorie pe Dunăre, ajungând şi la Bucureşti, în urma căreia publica la Berlin, în 1861, memoriile sale prin Țările Române şi Orient, sub titlul: „Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn Rumänien und der Türkei”. El observă un Bucureşti cosmopolit, care păstrează însă mult din farmecul Orientului. Deşi este un oraş select, având spectacole de operă italiană, franceză şi teatru în limba română, Capitala nu i se pare un oraş european, semănând mai degrabă cu Algerul. Kunish ne povesteşte că, în timpul unei petreceri, o doamnă a cântat arii italiene, iar la o altă reuniune, o invitată „ceteşte uşor manuscrise greceşti”. În tot acest timp „autorul este uimit de farmecul femeilor”.

N. Iorga, care a abordat acest subiect, mai ales prin prisma călătorilor străini în trecere prin Țările Române, aminteşte că Richard Kunisch a scris şi o nuvelă intitulată „La belle Florica”.

Dar cine este acest Richard Kunisch şi cum a ajuns Eminescu să se inspire din cele două poveşti traduse în ger-

mană? Cercetări datând din deceniul 9 al secolului trecut[2] dezvăluie identitatea misteriosului „K”: este vorba de colonelul Richard Kunisch, care efectuase o călătorie la Bucureşti şi Istambul, cu **sarcini diplomatice**, primite din partea Austro-Ungariei.

Această lucrare memorialistică a avut-o la îndemână Mihai Eminescu, pe când era angajat al Agenției Diplomatice de la Berlin şi, desigur, a fost impresionat de conținutul ei.

Iată, aşadar, încă un diplomat care influențează biografia marelui nostru poet. De altfel, în setul de documente eminesciene, aflate în Arhiva MAE, pus în valoare prin studiul nostru din 1988, există unul, scris de Eminescu, dar semnat, evident, de Th. Rosetti, care demonstrează că la sediul Agenției de la Berlin exista practica de a se distribui celor interesați lucrări traduse în germană, evocând realitățile româneşti. Iată conținutul acestuia:

Agenția României
Domnule Ministru,

Fiindcă D. Ulysse de Marsillac, după cum anunțați prin adresa D-Voastră No 7646, se oferă a distribui la cabinete de lectură „Journal de Buckarest”, Vă rog să mijlociți ca, deocamdată, această foaie să se trimită la „Akademische Leschalle”, Berlin, Georgenstrasse, rămânind a vă comunica mai în urmă şi alte asemenea locale. Primiți, Domnule Ministru, asigurarea deosebitei mele considerațiuni.

Domniei Sale, Domnului Ministru de Esterne,
S.S. Th. Rosetti

Eminescu şi Eduard Grisebach sau legătura dintre un Poet şi un exeget al lui Schopenhauer

Eduard Grisebach este numele unui alt diplomat străin, prieten apropiat al lui Mihai Eminescu, despre care s-a scris foarte puțin în studiile ce au fost dedicate acestuia de-a lungul celor peste o sută de ani ce s-au scurs de la moartea sa.

---

[2] Klaus Heitman, „Südosteurope – Studie”, 47, München, 1988, p. 97-112

Printre exegeți, George Muntean („Viața lui Mihai Eminescu”, Editura Minerva, Bucureşti, 1973) aminteşte în treacăt: „Iar cu consulul prusian Grisebach, poet de o reală distincție şi frecventator al Salonului Mitei, Eminescu se întreținea îndelung acum ca şi mai târziu”. Bănuind că în salonul Mitei Kremnitz se adunau numai poeți, George Muntean îi dezvăluie diplomatului Prusiei calități mai ales poetice.

Acest ignorat prieten al lui Eminescu, Eduard Grisebach (1845-1906), a fost nu numai diplomat de carieră, ci mai ales unul dintre cei mai importanți istorici literari dar şi editori ai operelor lui Schopenhauer. Datorită acestei calități, discuțiile dintre Eminescu şi Grisebach nu puteau fi decât extrem de benefice. Mai mult decât atât, Eduard Grisebach îl încurajează pe Eminescu să facă traduceri din marii poeți germani, iar dovada este numărul 128 al „Telegrafului Român”, din 1881, în care apare traducerea baladei *Der Handschuh (Mănuşa)* de Fr. Schiller, semnată de Mihai Eminescu.

Redactorul ziarului amintit semnalează apariția la Lipsca (Leipzig) a unui „fasciculu nou (V) din *Schalk-Bibliothek*, cuprindend: *Der Hanschuh. Von Friedrich von Schiller. Eine polyglotte Zusammenstellung von Fr. Thiel. Mit 24 Original-Illustrationen von W. Wellner*. În cărticica aceasta aflăm de traducerile în 12 limbi încă. (…) Pe noi ne interesează cu deosebire atențiunea progresivă a străinetății față cu limba română: din prefața editorului vedem adecă, cum dl. Eminescu a fost anume recercat prin mijlocirea consulului german Grisebach din Bucuresci, a traduce balada lui Schiller în limba română pentru ediția poli-glotă de față. Apoi ne bucurăm că dl. Eminescu ne-a dat o traducție, care se poate presenta fără cea mai mică sfieală lungă ori şi care din celelalte 11 traduceri, toate fiind de autori eminenți”.

Diplomatul Eduard Grisebach era cunoscut şi de Titu Maiorescu, încă din 1880 (anul în care sunt stabilite relațiile diplomatice româno-germane). Rolul acestuia devine important în momentul transferului lui Eminescu la o clinică din Viena, în toamna anului 1883, precum şi la începutul anului 1884. Rămâne un mister cine, când şi cum a dat viză de intrare

lui Eminescu pentru a pleca în Europa, şi mai ales cine a intervenit pentru obţinerea vizelor necesare unor eventuale deplasări ale Poetului în Italia sau Germania. Un răspuns plauzibil îl aflăm în Jurnalul zilnic al lui T. Maiorescu, unde se consemnează că, la 27 ianuarie 1884, a luat legătura cu Grisebach, care se afla în acel moment în misiune la Milano. Mentorul Junimii ar fi dorit să faciliteze lui Eminescu o întâlnire, la Milano, cu bunul său prieten, Eduard Grisebach, pe care Poetul însă o evită. Despre momentul reîntâlnirii celor doi prieteni la Milano vorbeşte şi Eugeniu Speranţia: „Eminescu şi Chibici trebuiau să se prezinte la locul indicat”, decent îmbrăcaţi, deoarece se pare că Grisebach a înlesnit lui Eminescu obţinerea documentelor pentru şederea acestuia în Italia. Dar Eminescu nu era pe deplin în stare să se întâlnească cu vechiul său prieten. Conştient de starea în care se afla, Poetul doreşte să revină cât mai iute în ţară.

Este evident că acest cărturar german a avut un rol important în biografia lui Eminescu, rol pe care studiile ulterioare urmează a-l defini cu mai multă claritate.

Eminescu, incidentul Guillaume şi o ipoteză privind semnificaţia „Luceafărului”

Prin intermediul seratelor date de familia Kremnitz, Eminescu cunoaşte multe dintre cancanurile vieţii mondene bucureştene.

Prietenia dintre Eminescu şi Mite Kremnitz datează, spun biografii, de prin 1876, când Eminescu, făcând un drum la Bucureşti, o cunoaşte pe cumnata lui Maiorescu, soţia medicului personal al Regelui Carol. Predându-i lecţii de limba română, Eminescu face o pasiune pentru doamna de onoare a Reginei Elisabeta, căreia îi oferă în manuscris poezia „Atât de fragedă…” (considerată de numeroşi exegeţi „un poem veronian”, pe care Mite şi-l „atribuia pe nedrept”, cf. N. Iorga, *Istoria literaturii romane contemporane*, 1934, 295-296).

Fără îndoială, Veronica Micle este singura femeie cu adevărat adorată, aşa cum ni se dezvăluie adevărul gol goluţ în epistolarul celor doi îndrăgostiţi.

Nici Regina, la rândul ei, deşi i-a tradus în germană câteva din operele sale, nu-l impresionează pe Eminescu, ba dimpotrivă.

În anul 1882, legăturile dintre Mihai Eminescu şi Veronica Micle au cunoscut trasee sinuoase. Creația poetică a fost săracă. În scrisorile trimise Veronicăi, poetul se explică, se dezvinovățeşte. El încearcă să îi recâştige încrederea, insinuând că nici Carmen Sylva, nici Mite Kremnitz sau vreo altă damă din anturajul literar de la Palat nu îi poate fi egală în inima sa. Ca argument, el îi destăinuie un fapt oribil, profund imoral, petrecut în interiorul chiliilor Mânăstirii Sinaia, având ca eroi negativi doi diplomați belgieni. Totodată, el grăbeşte finisarea capodoperei „Luceafărul”, o dovadă a atitudinii sale față de moravurile epocii.

Dar, înainte de toate, să rememorăm contextul în care s-a produs incidentul amintit mai sus. În 1882, viața politică a tânărului regat al României, intrată în atenția puternicilor Europei, datorită complicatei probleme a naturalizării străinilor, dar mai ales prin delicata chestiune a Dunării, cunoaşte convulsii din cele mai neaşteptate. În acest complex de împrejurări, suveranul român miza pe întărirea capacității de apărare a țării, pe realizarea unui plan amplu de fortificații strategice, apelând la un cunoscut militar belgian: generalul Henry Alexis Brialmont (1821-1903). Prin sora sa, Maria de Flandra, inclusiv prin serviciile generalului Brialmont, suveranul român dorea să aibă în Regatul Belgiei un aliat de nădejde. Din nefericire, planurile sale vor fi serios periclitate de un incident jenant, produs la Palatul din Sinaia de către ambasadorul belgian şi consilierul acestuia, baronul Guillaume. Fiind găzduiți o perioadă de timp la reşedința regală din incinta Mânăstirii Sinaia, Castelul Peleş nefiind încă dat în folosință, diplomații belgieni au generat, prin comportamentul lor imoral, un imens scandal, copios reflectat de presa de la Bucureşti dar şi cu ecouri în străinătate. Nefericitul incident, petrecut în toamna anului 1882, a cărui amploare este greu de imaginat în zilele noastre, a tulburat serios apele la Bucureşti, fiind reflectat în două surse documentare, intrate abia în ultimii ani în atenția cercetătorilor: fondul de scrisori Emi-

nescu – Veronica Micle şi corespondenţa privată a Regelui Carol I. Personajele jenantului episod au fost ministrul legaţiei Belgiei la Bucureşti, Jooris, şi baronul Guillame (1856-1918), consilier al aceleiaşi legaţii, devenit ulterior membru de onoare al Academiei Române (16 aprilie 1907), precum şi tinerele doamne Grădişteanu, Romalo şi Ghica. În cele ce urmează prezentăm o reflectare a celor petrecute la curtea regală, aşa cum apar ele în epistola adresată Veronicăi Micle, în toamna anului 1882.

Să-ţi povestesc ceva neauzit – ca semn de demoralizaţie adâncă, care a pătruns în societatea noastră greco-bulgară. Curtea regală e un adevărat... otel. Toată lumea se-ntreabă ce s-a-ntâmplat la Sinaia. Garda de acolo a prins pe secretarul legaţiunii belgice ieşind noaptea pe fereastră de la domnişoarele de... onoare. În sfârşit... Regele şi Regina... n-au aflat nimic. Radu Mehail depeşează însă Regelui o telegramă cifrată prin care-l anunţă de tot ce se petrece la Curte. Adjutanţii M. Sale împreună cu domnişoarele trăiau toţi în concubinaj. Regele are însă obicei de-a pune tocmai pe aceste domnişoare să-i descifreze depeşele. Din nefericire pentru ele – toate plecaseră în pădure cu galanţii lor – nimeni nu era decât regina acasă. Regina se pune de descifrează însăşi depeşa şi-şi pune mânile-n cap. În sfârşit, Rege şi Regina pleacă în pădure, la pavilionul de vânătoare, şi găsesc...? Întreaga companie de domnişoare de onoare lucrată ca după comandă de întreaga companie de adjutanţi. Scandal! Se zice că toţi adjutanţii şi toate domnişoarele vor fi daţi afară... dar... Iată un scandal fără pereche în analele curţilor europene.

(„Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit”, Editura Polirom, Iaşi, 2000)

Ambasadorul belgian era un individ profund antipatic, vulgar până la ridicol, dând dovadă de proaste maniere (a înghiontit-o cu cotul pe Elisabeta şi a scos limba la suveranul României): un adevărat coşmar pentru Carol I. Spre deosebire de acesta, secretarul legaţiei belgiene, tânărul Guillaume era „fermecător, iar prin manierele elegante contrasta mult cu

Jooris”. Acesta din urmă, spune Regele, a fost victima unui scandal. Cei doi au avut o şedere mai îndelungată la Sinaia, fiind invitaţi adesea la masă de către Rege. Depăşindu-şi limitele bunului simţ, încălcând regulile etichetei, ei au stabilit o intimitate cu doamnele de onoare de la curte, manifestată în „supeuri şi rendez-vous nocturne”. Astfel, într-o noapte, între orele 1 şi 2, Guillaume a fost oprit de garda mânăstirii, când părăsea camera doamnelor de onoare. Aflând acest incalificabil gest, Regele cere ofiţerului de gardă să facă un raport detaliat. Confirmându-se faptele infamante, Carol solicită poliţiei castelului Peleş o anchetă. În urma acesteia, suveranul află că au fost trei vizite nocturne. Sub mantia întunericului, Jooris intra în dormitoarele doamnelor, având câte două sticle de şampanie sub braţ, retrăgându-se mult după miezul nopţii, urmat apoi, la orele dimineţii, de mai tânărul Guillaume. Din acest motiv, toata Casa Regală era indignată, dar nimeni nu a avut curajul să îl informeze pe Rege. „Întors la Bucureşti l-am convocat pe Jooris şi i-am declarat scurt şi răspicat că secretarul său are de ales: ori să se căsătorească cu domnişoara pe care a compromis-o prin vizitele sale, ori să părăsească Bucureştiul, căci la curte nu va mai fi primit.” (Sorin Cristescu, *Carol I, Corespondenţa privată 1878-1912*, Tritonic, Bucureşti 2005, p. 134). În urma anchetei este concediat un aghiotant, iar Regele face eforturi să muşamalizeze acest monstruos scandal, în urma căruia regina se îmbolnăveşte de supărare.

În data de 23 noiembrie 1882, Regele îi scrie Mariei de Flandra: „Chestiunea fatală în care cei doi domni au jucat un rol atât de trist ne-a făcut mari neplăceri. Cele trei tinere doamne (Grădişteanu, Romalo, Ghica) sunt înrudite cu cele mai distinse familii din Moldova şi cu o mare parte a înaltei societăţi bucureştene, care este foarte indignată de măsurile luate de noi. Ziarele şi-au luat avânt şi au scris câteva articole obraznice, care sunt jignitoare la adresa Curţii noastre.” (S. Cristescu, *op.cit.*, p. 137). Regina este grav afectată din cauza urâtei comportări a domnişoarelor de onoare. Despărţirea de Lucia Ghica a zdruncinat-o profund. „Mă tem că aceasta este însărcinată cu unul dintre aghiotanţii mei pe care l-am con-

cediat, un ofițer frumos şi elegant, ginerele preşedintelui Senatului, Dimitrie Ghica. Dar problema este strict secretă." (*op.cit.*, p. 138).

După luni întregi de zbucium, scandalosul incident se stinge: eroii sunt reabilitați, presa uită acest eveniment. În februarie 1883, baronul Guillaume se logodeşte cu Eufrosina Grădişteanu, Regele acceptă numirea junelui diplomat în calitate de însărcinat cu afaceri, dar ministerul belgian de externe îl transferă la Madrid, unde soția îi dăruie, la sfârşitul aceluiaşi an, un fiu, Gustave. În 1928, baronul Gustave Guillaume va deveni ambasador al Belgiei în România, țara de origine a mamei sale. Ca şi când nimic nu s-ar fi întâmplat, în aprilie 1883, Regele pleacă la Sigmaringen, din suita regală făcând parte doamna Mavrogheni şi domnişoara Romalo, căreia i se iartă astfel micile sale păcate! La rândul său, Jooris îşi repară imaginea, scriind o broşură, „La Roumanie devant la Conférence de Londres", în care apără interesele Regatului dunărean, motiv pentru care Carol I doreşte să-i mulțumească, sperând că guvernul belgian îi va găsi un alt post diplomatic, astfel încât cele întâmplate la Sinaia „să nu-i afecteze cariera. Aş vrea să pun o vorbă bună pentru el la Regele Leopold II", mărturiseşte Carol I.

Aceasta este istoria celor petrecute la Sinaia. Comportamentul celor ce făceau parte din anturajul reginei Carmen Sylva era profund detestat de Eminescu. Reacția sa este nonechivocă, aşa cum se vede din scrisoarea către Veronica. Însă, pe plan artistic, Eminescu găseşte momentul potrivit să prezinte opiniei publice o operă la care lucrase îndelung. Astfel, la 8 octombrie 1882, în plin scandal de Palat, Poetul citeşte „Luceafărul", după ce Maiorescu insistă să se modifice anumite pasaje din poezie.

Subtilitatea mesajului, conotațiile ce se puteau naşte nu puteau să scape avizaților membri ai Junimii, ştiind că multe dintre doamnele prezente aici frecventau şi Casa Regală.

Câteva evocări ale contemporanilor lui Eminescu ne dau de gândit. Brătescu-Voineşti, publică în revista „Din pragul Apusului" un crâmpei dintr-o convorbire cu Titu Maiorescu: „Citirea *Luceafărului* mă face să cred că Eminescu a fost în-

demnat să-l scrie de o mare durere pe care trebuie s-o fi îndurat”.

În *Amintiri despre Eminescu* publicate în „File rupte”, Vlahuță atestă parcă veridicitatea „spovedaniei” lui Brătescu-Voineşti: „Într'o conversație cu Eminescu, prelungită până noaptea târziu, poetul mi-a povestit o dragoste a lui, o întâmplare curioasă, *care i-a inspirat „Luceafărul”*, şi care nu se poate spune aici” (s.n.).

Oare ce întâmplare curioasă, „care nu se putea spune aici”, i-a mărturisit Eminescu lui Vlahuță?

Pornind de la cele petrecute în toamna anului 1882, am putea să conferim o altă semnificație poemului capodoperă. Prin elementele de decor, prin atmosferă şi personaje, creația de apogeu a Poetului exprimă, în formă metaforică şi într-o manieră artistică ce atinge perfecțiunea, atitudinea lui Eminescu („străin la vorbă şi la port”) vis-à-vis de tentativa eşuată lamentabil a asimilării sale de către „cercul literar” patronat de Carmen Sylva. Universul lui Eminescu nu putea fi compatibil cu lumea „negrului castel”, populată de tinere atrăgătoare, „din rude mari, împărăteşti”, unde pajii de curte împart „cupele de vin” ori fug în crâng cu domnițele. Dezamăgit de „cercul strâmt”, imoral şi decadent, atitudinea lui Eminescu este răspicată: Poetul nu are ce căuta în acest univers, unde totul i se pare străin şi fals. Geneza „Luceafărului” este cunoscută, inclusiv explicațiile autorului, scrise pe marginea manuscrisului eminescian: „…iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte, şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nu e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc”. Dar aceste gânduri sunt şi o subtilă măsură de precauție – «Honni soit qui mal y pense» – în atmosfera iscată de „cazul Guillaume”.

Stilistică şi poetică

Fantasticul de atmosferă în nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu

Andreea Elena AGACHI

Trăire estetică ce exprimă limita posibilului[1], raportată la „raționalitate”, trăirea fantastică înnobilează şi transfigurează:

> «Le véritable conte fantastique *intrigue, charme ou bouleverse* en créant le sentiment d'une présence insolite, d'un mystère redoutable, d'un pouvoir surnaturel, qui se manifeste comme un avertissement d'au-delà, en nous et autour de nous…»[2].

Concept interpretat, „modulat” necontenit de către opera literară, fantasticul este o amenințare continuă pentru lumea dominată de raționalitate:

> «Le fantastique est… l'idée que notre monde… peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé… être perçu autrement que par la raison raisonnante, devenir un champ d'inconstance… une chimère, *le mouvement même de l'imaginaire.*»[3]

Ca şi *mitul* în integralitatea sa, fantasticul este *discurs* definit astfel în sensul „vocii” singulare, specifice, aproape suspecte. Este un „alt” discurs într-o ordine singulară:

---

[1] «Quand le doute eut pénetré enfin dans les esprits, l'*art est devenu plus subtil*. L'écrivain … a trouvé des *effets terribles* en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement.» – Guy de Maupassant, *La mort du fantastique*, articol apărut în <Le Gaulois>, 7 oct. 1883, în Jean Monard/Michel Rech, *Le Merveilleux et le Fantastique*, Delagrave, Paris, 1974, p. 116, s.n. A.A.

[2] Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris, 1950, rééd. 1987, p. 70.

[3] J. Baronian, *Panorama de la littérature de langue française*, Stock, Paris, 1978, p. 23.

> «*Discours de l'imaginaire, discours de l'incertitude envisagée comme une conviction.* […] *Discours de contre-culture*» (I. Bessière[4]), «*…sans statut, sans identité réelle… Discours tenu suspect* étant donnée sa volonté d'agresser… les lois et les convictions de la réalité matérielle. En quelque sorte, et parfois jusqu'à un point extrême, *littérature de l'interdit*.»[5]

Discursul fantastic instituie o *altă* viziune asupra lumii, complementară percepţiei imediate, o viziune neliniştită şi neliniştitoare deopotrivă. Acestei viziuni neliniştitoare îi corespund prin excelenţă textele de atmosferă, texte care „se dedublează permanent”, după cum afirmă Mariana Neţ[6], texte ce alcătuiesc o „sublume”, a atmosferei, cu trimitere la un „arhi-text intermediar”, prezent în mintea lectorului, ca reconstrucţie.

Atmosfera fantastică se polarizează contrastant în nuvela *Sărmanul Dionis*, într-o primă ipostază luată aici în discuţie, după sistemul de opoziţii *întuneric/lumină.*

Întunericul defineşte atît atmosfera pluvială în care-şi duce mizera existenţă Dionis, cît şi, în celălalt plan, al întoarcerii în trecut, anturajul falsului „maistru Ruben”. În ambele contexte, *întunericul*, ca atmosferă, îi este ostil eroului Dan/Dionis, dar creator de fantastic. Breşa în *întuneric* operează la nivelul imaginarului: *imaginaţia neagă întunericul*, la Eminescu, opunîndu-i ceea ce N. Steinhardt numeşte „recursul la splendoare”. *Întunericul*, ca atmosferă, marchează *incipit*-ul nuvelei:

> „Era *noapte* şi ploaia cădea măruntă pe stradele nepavate, strîmte şi noroioase ce trec prin noianul de case mici şi rău zidite din care consistă partea cea mare a capitalei României, şi prin bălţile de noroi ce împroşcau pe cutezătorul ce se încredea perfidelor unde treceau nişte ciubote mari cărora nu le-ar fi păsat nici de potop, cu atît mai vîrtos că aveau turetci

---

[4] Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l`incertain*, Larousse, Paris, 1974.

[5] J. Baronian, *op. cit.*, p. 304-305.

[6] Mariana Neţ, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, Editura Univers, Bucureşti, 1989, p. 48.

care îngropau în ele pantalonii individului conținut îndată ce timpul devenea problematic."[7]

Însuşi verbul care inițiază acest *incipit* narativ („era") la forma lui de imperfect[8] (dominantă în nuvela în discuție) trimite la o *atmosferă ireală*, de nu ar fi de tot hilară (aici, nota de satiră eminesciană este evidentă, cum evidentă este lupta care se dă, în ce-l priveşte pe narator, între a ceda atmosferei aproape gotice şi a comenta, totuşi *ironic*, din perspectivă „avec", temerarele eforturi ale personajului său).

În fragmentul în discuție distingem, de pildă, un *imperfect personalizat* de unul *a-personal*: din cele 15 forme de imperfect, două sunt în legătură cu substantive abstracte, iar opt cu ființa umană, prezentată într-un sistem tipic eminescian de opoziții (aparență banală/gîndire genială); restul de cinci verbe la imperfect *construiesc atmosfera* ploioasă, ostilă, în care evoluează personajul. Alternarea *trecut* (imperfect, perfect simplu, mai-mult-ca-perfect)/*prezent* din acelaşi fragment e dătătoare de *metaforă temporală*, intenția naratorului fiind aceea de a sugera starea dezolantă a unui tip de autohtonism lamentabil – în acord cu starea de suprafață a personajului. *Imperfectul* produce, apoi, *dilatare spațială*, tabloul eminescian dobîndind conotații diluviene: „ploaia *cădea*… bălțile de noroi… *împroşcau*… *treceau* nişte ciubote mari, cărora nu le-ar fi păsat nici de potop…".

După Jean Pouillon, *imperfectul* ne îndepărtează de ceea ce privim; „imperfectul atîtor romane nu înseamnă că romancierul se situează în viitorul personajului său, ci, foarte simplu, că el nu este acest personaj, că ni-l arată numai"[9]: „Umbra eroului nostru *dispărea* prin şiroaiele ploaiei, care dederă capului său aspectul unui berbece plouat, şi te mirai ce mai

---

7 Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis. Novelă* în *Poezii. Proză literară*, vol. II, ediție de Petru Creția (ediția a doua, revăzută şi adăugită), Cartea Românească, 1984, p. 302. Citatele din Eminescu se dau, în continuare, după această ediție, cu indicarea paginii între paranteze.

8 „Prezent al trecutului", cum a fost denumit (J. Kristeva), *imperfectul* se poate transpune într-o diagramă temporală în care se „vede" acțiunea în curs de elaborare.

9 Jean Pouillon, *Temps et roman*, citat de Harald Weinrich, *Tempus*, trad. fr. *Le Temps*, Seuil, Paris, 1973, p. 58.

rezistă torentelor de ploaie – hainele lui ude – sau metafizica” (p. 302-303).

Sugestiei *întunericului* i se alătură cea a *răului*, a *disconfortului*, sărăcia, grotescul *teatrului lumii*.

Atmosfera nefastă este una aproape *nevrotică* (prefigurînd elemente simboliste), cu „ploaia măruntă”, „torentele de ploaie”, „nourii negri-vineți”. Această atmosferă, prin răceala şi confuzia create, facilitează *sugestia fantasticului*, în chiar inima celor mai „realiste” descrieri. Eminescu foloseşte tehnica *cinematografică* a „perspectivei apropiate sau a reculului”[10]. De la prezentarea cu iz satiric a „stradelor nepavate”, a „caselor mici şi rău zidite”, obiectivul „camerei” cu care se identifică naratorul, pe jumătate întors către naratar („…şi *te mirai* ce mai rezistă torentelor de ploaie – hainele lui ude – sau metafizica”) se opreşte pe „ciubotele” „cutezătorului” care traversează întunericul, sfidînd ploaia.

Lumina, element esențial pentru conturarea atmosferei, *se întinează* („o lumină murdară”) ea neopunîndu-se, cum ar fi firesc, *întunericului*, ci amplificînd sugestia dată de acesta:

> „De prin crîşme şi prăvălii pătrundea prin ferestele cu multe geamuri, mari şi nespălate, *o lumină murdară*, *mai slăbită* încă prin stropii de ploaie ce inundase sticlele”. (p. 303)

Autorul creează atmosfera deliberat, insistînd gradual asupra efectelor optice şi spațiale: *întuneric* – „lumină murdară”, „lumină galbenă” – *sunet* („cîte un romanțios fluierînd”, „s-auzea o vioară schingiuită” – *spațiu închis* („strade strîmte”, „crîşme şi prăvălii”).

Lumina îşi dobîndeşte cu adevărat atributele, devine chiar substitut al privirii naratoriale, odată ce are de pus în evidență un fapt sau un chip revelatoriu:

> „Metafizicul nostru se apropie să se uite şi *razele pătrunseră prin uşă şi-i loviră fața*. Nu era un cap urît acela a lui Dionis. Fața era de acea dulceață vînătă albă ca şi marmura în umbră…” (p. 303)

---

[10] Cf. Raymond Debray – Genette, *Traversées de l`espace descriptif* în <Poétique> nr. 51/1982, p. 330 şi urm.

Chipul lui Dionis este, la rîndu-i, emblematic şi dătător de *nelinişte fantastică*, construit fiind prin contrastul *întuneric/ lumină*:

> „Ridicându-şi căciula cea miţoasă, vedem o frunte atît de netedă, *albă*, corect boltită, care coincide pe deplin cu faţa într-adevăr plăcută a tînărului meu. Părul numai cam pre lung curgea în viţe pînă pe spate, dar *uscăciunea neagră şi sălbatecă a părului* contrasta plăcut cu faţa fină, dulce şi copilărească a băietanului.” (p. 303)

Atmosfera din cîrciumă este descrisă cu ironie, dar şi cu o consecvenţă metodologică: privirea naratorului surprinde, alternativ, detalii care, prin plasticitatea lor, creează sugestia fantastică. Privirea naratorului se vrea panoramică, surprinzînd, *în acelaşi timp*, mai multe *cadre*, trecerea de la un cadru la altul făcîndu-se prin intermediul locuţiunilor adverbiale („pe ici pe colo”) sau al pronumelor nehotărîte („unul”, „altul”).

> „*Pe ici pe colo* pe la mese se zăreau grupe de jucători de cărţi, oameni cu părul în dizordine, ţinând cărţile într-o mînă ce tremura, pleznind din degete cu cealaltă înainte de-a bate, mişcîndu-şi buzele fără a zice o vorbă şi trăgînd din cînd în cînd cu sorbituri zgomotoase cîte-o gură din cafeaua şi berea ce li sta dinainte – semn de triumf! *Dincolo unul* scria cu cridă pe postavul verde al biliardului; *unul* cu pălăria naltă pe ceafă şi cu mînile unite pe spate, c-o ţigară lungă în gură … se uita – dracu ştie, cu interes ori aşa numai la un portret a lui Dibici-Zabalkanski atîrnat în afumatul părete.” (p. 304-305)

Elementul central al spaţiului tavernei, *orologiul*, anunţă ora 12 noaptea, ora cînd fantomele bîntuie lumea. *Lumina* lunii, ea însăşi este, în limbajul poetic eminescian, „palidă şi rece”, asemeni frunţii lui Dionis. Lumina lunii va însoţi traiectul personajului şi-l va puncta cu numeroase simboluri, între care şi cel al alterului genial[11]. Creatoare de atmosferă fantastică, lumina lunii („cea fantastică”!) va da un nou contur lucrurilor.

---

[11] „… În capodopera fantastică în proză a lui Eminescu se pot pune în evidenţă două tipuri de identităţi în care regăsirea de sine ca totalitate trece

„Afară ploaia încetase şi, prin mrejele şi valurile de nouri negri-vineţi, *luna trecea palidă şi rece*." (p. 305)

De pe concreteţea crîşmei, privirea naratorială se deplasează într-un spaţiu mai amplu, acela al *grădinii*, spaţiu impropriu locuirii, a cărui *atmosferă* în lumina difuză, nocturnă, este stranie:

„În mijlocul unei grădini pustii, unde lobodele şi buruienele crescuse mari în tufe negre-verzi, se înălţau ochii de fereastă spartă a unei case vechi a cărei streşină de şindilă era putredă şi acoperită c-un muşchi care strălucea ca bruma în lumina cea rece a lunei. Nişte trepte de lemn duceau în catul de sus al ei. Uşa mare deschisă în balconul catului de sus se clătina scîrţîind în vînt şi numai într-o ţîţînă, treptele erau putrede şi negre – pe ici pe colo lipsea cîte una, aşa încît trebuiai să treci două deodată şi balconul de lemn se clătina sub paşi." (p. 305)

Lumina „rece" a „lunei" stăpîneşte, panoramic, cu rol de vector narativ, priveliştea marcată de un cumul de semnificaţie *negativă*: *culoare* („nouri negri-vineţi", „luna… palidă") şi *senzaţie macabră, neliniştitoare* („grădina pustie", „fereastă spartă", „streşină… putredă", „treptele erau putrede" etc.), totul *anticipînd* spaţiul în care trăieşte Dionis.

Casa lui Dionis întruneşte atributele unei *locuiri indiferente*. Casa, spune Gaston Bachelard[12] este un instrument de „topo-analiză". Mai mult decît peisajul, casa este, după acelaşi, „o stare de spirit". În cazul nostru, casa lui Dionis, cu arhitectura ei simplă (uşi, trepte, balcon, camera goală) este extrem de *terestră*. Casa împrumută din putridul grădinii, iar vegetalul o înghite:

„*Păreţii erau negri de şiroaiele de ploaie* ce curgeau prin pod şi *un mucegai verde se prinsese de var*; cercevelele ferestrelor se curmau sub presiunea zidurilor vechi şi gratiile

prin reintegrarea alterului." (Rodica Marian, *Reintegrarea* alter-*ului în* Sarmanul Dionis, în *Identitate şi alteritate*, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2005, p. 68).

[12] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957 (ed. a 9-a, 1978), p. 58.

erau rupte, numai rădăcinele lor ruginite se iveau în *lemnul putred*. În colţurile tavanului cu grinzi lungi şi mohorîte painjenii îşi esercitau tăcuta şi pacinica lor industrie.” (p. 305)

Or, după o afirmaţie a lui Erich Neumann[13], tot ce e cu putere *terestru* cheamă o lume aeriană, supraterestră, o *lume celestă*. Casa lui Dionis, puternic marcată de contrastul *întuneric/lumină*, *cere* o locuire spiritualizată, cu evidente tendinţe spre *înalt*; „cuadratele” ferestrelor desenează mari pete „argintoase”, iar camera este „naltă, spaţioasă şi goală”.

Privirea amuzat-amară a naratorului pătrunde în intimitatea singurătăţii personajului său, în „lumea-nchipuirii”, ce contrastează, la rîndu-i, cu „lumea cea aieve”:

„Aşa era elementul său. O lume întreagă de închipuiri umoristice îi umpleau creierii, care mai de care mai bizară şi mai cu neputinţă. El băga de samă că gîndurile lui adesa se transformau în şiruri ritmice, în vorbe rimate, şi atunci nu mai rezista de-a le scrie pe hîrtie …” (p. 308)

În mod paradoxal, cu cît efortul naratorului de a prezenta imaginea „fantastică” e mai mare, cu atît *fantasticul se îndepărtează de imaginea respectivă* („manuscriptul de zodii”, „umbra din părete”, chiar peştera atît de întunecată a „maistrului Ruben” sînt clişee ale *straniului*) şi se concentrează, ca *fantastic de atmosferă*, tocmai în spaţii aparent lipsite de „nelinişte fantastică”. În acest sens, *casa* ciudată a „maistrului Ruben” este, mai curînd decît peştera „cu păreţii negri ca cerneala” în care aceasta se va metamorfoza, *creatoare de atmosferă fantastică prin semnificaţia discret negativă a împrejurimilor sale*. Introdusă, cum îndeobşte se întîmplă în nuvelă, de privirea/lumina lunii – martor impasibil al măruntelor existenţe omeneşti – imaginea casei lui Ruben răspîndeşte atmosferă fantastică prin conotaţiile *închidere/pustiu* pe care le însumează:

„El se opri înaintea unei case ce se ridica *izolată* în mijlocul unei ogrăzi *pustii*. Prin crăpăturile *obloanelor închise* se zărea lumină. Casa era c-un acoperămînt ţuguit, păreţii erau

---

[13] Citat de G. Bachelard cu un articol de la *Eranos*, în *op. cit.*, p. 62.

de piatră mică ca ceea cu care se pietruiesc fîntînele şi orice tencuială căzuse de pe ele, încît părea o bucată din ruina unei cetăţui. Obloanele erau mult mai largi decît ferestrele cele înguste, şi la un cerdac ţinut în aer de stîlpi de zid în patru muchi duceau dint-o lature nişte scări nalte, care ajungeau la jumătatea întregei înălţimi a casei. Nici un copaci, nici un acaret pe lîngă casă; ograda cea mare cu iarba ei uscată se-ntindea gălbuie în lună şi numai o fîntînă îşi mişca gemînd cumpăna ei în vînt.” (p. 314-315)

În interior, aceeaşi atmosferă neliniştitoare („crane de oameni şi păsări împăiate pe poliţele din părete… în atmosfera grea de mirosul substanţelor închise în fiole, făclia arunca o lumină turbure, roşie, galbenă şi somnoroasă.”). Din nou, *lumina* vine să puncteze, semnificativ, atmosfera fantastică, dirijînd lectorul spre o citire „ezitantă”, tipică lecturii „fantasticante” (J. Fabre).

Chilia lui Dan este spaţiul privilegiat al aventurii metafizice. Constantele atmosferei sînt, iarăşi, *întunericul/micimea/tăcerea*. Spre deosebire de casa goală şi spaţioasă a lui Dionis, unde imaginaţia putea pluti în voie, chilia constrînge spiritul. *Întunericul* cheamă, din nou, fantasticul, anticipînd fatalitatea:

„Întunericul îngreuiat cu miros de răşină a chiliei lui era pătruns numai de punctul roş al unei candele care ardea pe o policioară încărcată cu busuioc uscat şi flori de sub icoana îmbrăcată cu argint a Mîntuitorului. Un greier răguşit cînta în sobă. El aprinse o lampă neagră, împlută cu untdelemn; lumina ei fumega pîlpîind.” (p. 318-319)

Lumina murdară, corolar al întunericului, treptat se înroşeşte, dobîndind semnificaţii magice. „Omogenia om – lumînare la Eminescu este semn al profundei *poetici a focului* pe care opera sa o dezvoltă, între altele, nu în măsura poeticii acvaticului, dar cu profunzimi egale. Făclia sau lumînarea sînt pentru Eminescu imagini ale vieţii spirituale…” (Dan C. Mihăilescu[14]). „Ochiul roşu” se dovedeşte a fi malefic, prefigurînd

[14] Dan C. Mihăilescu, *Sărmanul Dionis sau „eidos”-ul roşului eminescian* în *Perspective eminesciene*, Cartea Românească, 1982, p. 284.

spaţiul magic şi metamorfozele ce-l vor defini. El nu este lipsit, ca şi întunericul, de conotaţii infernale.

Tăcerea, *vidul* sînt creatoare de *atmosferă fantastică*; fraza, puternic marcată de efecte de stil, se susţine, în acest sens, prin valoarea modală a verbului *a părea*:

> „Tăcerea e atît de mare încît *pare* că aude gîndirea, mirosul, creşterea chiar a unei garofe roşii şi frumoase ce creştea într-o oală între perdelele ferestei lui. Privea în păretele afumat la umbra sa proprie, mare şi fantastică. Lampa fîlfîia lungă, ca şi cînd ar fi vrut s-ajungă tavanul… *Părea* c-o întreabă cugetînd … *părea* că ea-i răspunde în cugetări deşirate … un dialog şi cu toate astea, dacă voia să cuprindă realitatea lui, nu era decît un dialog al cugetărilor lui proprii, el cu sine însuşi. Ciudat!” (p. 319)

Personajul parcurge un întreg traseu iniţiatic; *tăcerea absolută* prefigurează limita acestui traseu: dincolo de ea, totul este posibil. Această *încremenire dinaintea marii transformări* defineşte *atmosfera fantastică* pe care o avem în atenţie. Din punctul nostru de vedere, ea reprezintă culmea acestui demers. Umbra desprinsă din perete şi toată „călătoria” extatică în lună nu mai ţin de fantastic, ci de altceva: straniu, alegoric, poetic, metafizic.

Lumina curată descrie *lumile magice*, accederea eroului în vremea lui Alexandru cel Bun sau în lună. Este o lumină *miraculară*, compensatorie. Atmosfera în care se mişcă Dan este în genere pozitivă, „stradele nepavate” au căpătat aura de basm a unui trecut accesibil prin magie:

> „Curţile *albe ca argintul*, cu cerdacuri şi scări a căror scînduri *curate şi ceruite sclipeau în lună*, [erau] pierdute în mijlocul unor pomete; pe marginea uliţei, deasupra zaplazurilor, atîrnau cîte-o jumătate din ramurile arborilor grădinelor … şiruri de nuci cu frunze late, gutîi şi cireşi … pe ici pe colo se zărea prin verdele întuneric al grădinelor cîte o zare galbenă prin obloanele închise…” (p. 318)

În aceste descrieri, de importantă pondere în economia nuvelei, fantasticul îşi pierde substanţa, locul lui fiind luat de *miraculos*.

Din *lumea contururilor în alb-negru a lui Dionis*, perspectiva naratorială pătrunde în *lumea colorată, „lumea rumănă" a lui Dan*, lume ce defineşte şi imaginarul personajului:

> „El se sculă din iarbă cu cartea cea veche în mînă. Departe, munții cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi şi plini pare-că de vijelie treceau pe cerul adînc albastru; prin ei munții ridicau adîncuri şi coaste-n risipă, stanuri negre şi trunchete despicau pe ici pe colo negurile şi un brad se înălța singur şi detunat pe-un vîrf de munte în fața soarelui ce apunea." (p. 313)

Este o lume edenică a cărei maximă expresie o dobîndeşte peisajul selenar. Luna, pînă atunci „rece" şi „palidă", se umple de culoare, devenind însuşi axul universului: „El puse jos dulcea lui sarcină pe malul mirositor al unui lac albastru ce oglindea în adîncu-i toată cununa de dumbrave ce-l încunjura şi deschidea ochilor o lume întreagă în adînc" (p. 323). Substituindu-se Demiurgului, Dan construieşte o arhitectură (imaginară) pe măsura puterilor sale. Toate semnificațiile converg către ideea de colosal, de Absolut, de Centru, în sensul *spațiului sacru* definit de Mircea Eliade[15].

Muntele, scările „nalte", „insulele cu scorburi de tămîie şi cu prund de ambră", definesc, împreună cu reprezentarea acvatică, feminină, acel „paradisum voluptatis" de care vorbeşte *Vulgata*. Bogăția de simboluri face din acest spațiu însăşi imaginea primordialității, accesibilă, după cum spune acelaşi Mircea Eliade, numai anumitor oameni, „celor care tind cu întreaga lor ființă către realitatea şi beatitudinea «începutului»..."[16]. În acest spațiu privilegiat, *lumina* este o componentă revelatorie a Genezei:

> „Înzestrat cu o închipuire urieşească, el a pus *doi sori şi trei luni* în albastra adîncime a cerului şi dintr-un şir de munți au zidit domenicul său palat... *Oglinzile lucii a valurilor* lui

---

[15] Mircea Eliade*, Imagini şi simboluri*, Humanitas, 1994, cap. *Simbolismul centrului*, p. 33-70.

[16] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Humanitas, 1993, p. 9.

> răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît, uitîndu-te în el, pari a te uita în cer… Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una şi aceeaşi rădăcină *un rai se înalță în lumina zorilor*, *altul s'adînceşte în fundul apei*." (p. 324, s.n.)

În acest sens afirmă Ioana Em. Petrescu: „Umbrele şi negurile eminesciene sînt pătrunse de prezența latentă a luminii, care trăieşte în adîncurile lor, dîndu-le transparența aurorală a lumilor visate în preziua genezei"[17].

Spațiul eminescian paradisiac, terestru sau imaginar, spațiul miraculos în cazul de față, este organizat *în trepte*, urmînd o logică a demersului inițiatic, pe de-o parte, pe de alta fiind un *pattern* al unei geografii sacre: treptele conduc, firesc, către înalt, către Cosmos (Totalitate), plecînd de la „oglinzile lucii a valurilor", traversînd dumbrăvi, văi, urcînd „scările înalte" ale munților, „colonadele codrului antic". Simetrica alcătuire *Apă/ Cer* este, în opera eminesciană în genere, imaginea perfecțiunii universale.

Fantasticul eminescian îşi extrage substanța din *atmosfera* (cu accente romantice evidente, dar şi culoare „realistă") ce înconjoară personajele şi care, de cele mai multe ori *prefigurează* acțiunea sau semnificațiile nuvelei. Afară de această atmosferă, *topos*-urile fantastice tipice literaturii romantice, fantasticului gotic, *umbra*, *diavolul*, *cartea magică* sînt, la Eminescu mai degrabă *pretexte* pentru un demers artistic marcat de *mitic* şi *metafizic*. Fantasticul se „contaminează" de *mitic* (feeric) şi *magic* (straniu), anulîndu-se. Mai mult, finalul, s-a spus, neverosimil al nuvelei, nu mai are nimic fantastic, doar un prozaic aer *feeric*:

> „…casa e aceeaşi, însă mobile nouă şi elegante, covoare pe jos, numai patul e acelaş. Ciudat, gîndi el, din minune în minune… eu nu mai ştiu ce se-ntîmplă cu mine. – Luna revărsa tot aurul ei în odaia lui şi sub această smălțuire diafană mobilele şi covoarele străluceau somnoros şi mat; un orologiu zîngăneşte încet şi subțire în părete şi prin mintea lui

---

[17] Ioana Em. Petrescu, Eminescu. *Modele cosmologice şi viziune poetică*, Minerva, Buc., 1978, p. 35.

trec iute, turburi, amestecate, toate întîmplările abia trecute. Şi toate îi păreau vise…” (p. 334)

Coşmarul s-a transformat în vis frumos, cu preţul *devalorizării* a tot ce constituise *esenţă*: *casa* este acum una oarecare, supusă rutinei şi confortului; obiectele sunt din zona nonvalorii: ele „strălucesc”, dar *sînt lipsite de lumină*. Mai mult, simbolul central al spaţiului eminescian, *orologiul*, şi-a pierdut solemnitatea, a devenit rizibil, ca însuşi *timpul profan* pe care-l măsoară: el „zîngăneşte încet şi subţire”, amintind, dar în alt registru, minor, de sunetul nevrotic al ploii din prima parte a nuvelei.

O *altă* atmosferă ia acum locul celei fantastice din început: atmosfera neverosimilă *a bunei convieţuiri*, ceea ce, la Eminescu este, forţînd conceptul, *un fantastic pe dos*: personajul eminescian „fericit” e creator de haos. „Lumea semiobscură a tinereţii” de care vorbeşte, la final, naratorul este lumea cea firească, deşi ea este lipsită de limpezimea concreteţei şi confortului. Dimpotrivă, lumea dobîndită prin miracol („din minune în minune”) este ternă („el privea la viitor cum ai privi din fundul unui lac liniştit şi limpede ca lacrima”) şi fără sens.

Résumé

Le discours fantastique institue une autre vision du monde, inquiète et inquiétante à la fois. Les textes d’atmosphère correspondent à cette vision.

Dans cette nouvelle, l’atmosphère fantastique s’organise autour des polarités complémentaires: *obscurité/lumière, maculée/lumière propre (divine)*. L’inquiétude fantastique naît des circonstances les plus banales, telles que la maison de Dionis, sans qu’il soit nécessairement question de l`imaginaire (et de l`étrangeté) romantique.

Tout comme la *lumière*, le *silence* et le *vide* créent l’atmosphère. Le fantastique véritable diminue graduellement et se convertit, jusqu’à la négation (le décor mythique, la féerie, l’étrangeté) vers la fin de la nouvelle.

„În van căta-veţi”
Ritmuri lirice antice şi *stropha logaedica* eminesciană

Traian DIACONESCU

lui Adrian VOICA, eminescolog

Eminescu a studiat cu pasiune metrica antică şi a valorificat aceste modele eufonice în traduceri şi în poezii originale care „împământenesc”, în poezia românească, hexametrul, distihul elegiac şi strofa safică[1].

Manuscrisele eminesciene cuprind traduceri din Homer, anume din **Iliada** şi **Odiseea**, dar, mai ales, din poeţii latini: Lucretius, Horatius, Ovidius şi Ausonius. Eminescu a tradus poezia antică în metru original: din Homer şi Lucretius, în hexametru, din odele lui Horatius, în strofa safică, iar din Ovidius şi Ausonius în distih elegiac. Traducerile sale sunt modele de echivalare poetică şi virtuţile lor artistice au fost comentate de mulţi exegeţi. Amintim[2] acum pe D. Murăraşu, Traian Costa, G. Tohăneanu, Mariana Băluţă. Un studiu despre arta traducerii din poezia antică în opera lui Eminescu am

---

[1] Referinţe privind receptarea spiritualităţii greco-romane în opera lui Eminescu sunt numeroase. O sinteză a studiilor cu această temă, scrise în secolul al XX-lea, întâlnim în vol. Eminescu şi antichitatea greco-latină, ediţie îngrijită, prefaţă, note, bibliografie, indice de Traian Diaconescu, Iaşi, Junimea, 1982.

[2] D. Murăraşu, Eminescu şi clasicismul greco-latin, Bucureşti, Bucovina, 1932; Traian Costa, Ausonius şi Eminescu, în „Studii Clasice”, vol. II, Bucureşti, 1960, p. 373-376 şi idem, Un secol de studii ausoniene, în „Studii clasice” XXVIII-XXX, Bucureşti, 1997, p. 129-144; M. Băluţă, Observaţii asupra traducerii lui Eminescu după Oda I, 38 a lui Horaţiu, în SCL, XLIV nr. 6, Bucureşti, 1993, p. 503-510.

publicat şi noi[3], cu trei decenii în urmă, fără să abordăm însă perspectiva studiului de faţă.

Obiectul lucrării noastre, acum, este prozodia[4] poemului postum **În van căta-veţi**, pe care noi îl considerăm, prin metrica sa, un poem singular în procesul de receptare a antichităţii în creaţia lui Eminescu. Poetul român nu a rămas un discipol fervent al ritmurilor logaedice horaţiene ci, după cum se ştie, s-a manifestat ca un emul inspirat al poeţilor latini. A făcut saltul, de la *imitatio* la *interpretatio*, şi a scris, în hexametru, poemul **Mitologicale**, iar în metru safic, capodopera sa **Odă – în metru antic**. De la treapta valorificării tiparelor metrice antice pentru turnarea gândurilor sale, Eminescu a urcat însă altă treaptă poetică, fapt neobservat, după câte ştim, de exegeţii eminescieni, anume a creat o strofă nouă, din structuri logaedice, după modelul strofei safice sau alcaice, pe care am putea s-o numim **Stropha logaedica eminesciana**. Prin această strofă, Eminescu înnobilează receptarea lui Horatius în poezia românească şi pune în circulaţie o strofă nouă şi singulară în poezia europeană.

Poemul lui Eminescu, **În van căta-veti**, este alcătuit din tetrastihuri structurate în strofe în care versurile se succed astfel:

---

[3] Traian Diaconescu, Eminescu şi poezia antică. Despre arta traducerii, în „Analele Universităţii «Alexandru Ioan Cuza»”, secţiunea III, tom XI, 1965, fascicolul 2, p. 213-218.

[4] Pentru cititorii care vor să aprofundeze studiul prozodiei româneşti recomandăm: Vl. Streinu, *Versificaţia modernă. Studiu istoric şi teoretic asupra versului liber*, Bucureşti, E.P.L., 1966; L. Galdi, *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, Minerva, 1971; M. Bordeianu, *Versificaţia românească*, Iaşi, Junimea, 1974; G. Tohăneanu, *Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm „secund”*, în vol. *Dincolo de cuvânt*, Bucureşti, ESE, 1976; I. Funeriu, *Versificaţia românească*, Timişoara, Facla, 1980; A. Voica, *Versificaţia eminesciană*, Iaşi, Junimea, 1997, *Repere în interpretarea prozodică*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, 1998 şi *Fragmentarium eminescian*, I-II, Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2004; Mihai Dinu, *Ritm şi rimă în poezia românească*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986, şi *E uşor a scrie versuri. Mic tratat de prozodie românească*, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2004.

În van căta-veți ramuri de laur azi,
În van căta-veți mândre simțiri în piept
Toate trecură:
Viermele vremilor roade-n noi.

1 v– v – v – v v – v –
2 v– v – v – v v – v –
3 – v v – v
4 – v v – v v – v –

În această strofă, primul şi al doilea vers sunt hendecasilabi alcaici, versul al treilea este un pentasilab adonic, versul al patrulea este eneasilab similar cu un decasilab alcaic catalectic, adică provenit dintr-un decasilab alcaic scurtat cu o silabă în ultimul picior metric. Pentru a înțelege mai bine inovația lui Eminescu, reamintim cititorului tiparul strofei alcaice şi al strofei safice.

Iată schema strofei alcaice:

1 v– v – – – v v – v v
2 v– v – – – v v – v v
3 v – v – – – v – v
4 – v v – v v – v – v

Schema strofei safice e următoarea:

1 – v – – – v v – v – v
2 – v – – – v v – v – v
3 – v – – – v v – v – v
4 – v v – v

Observăm că aceste strofe antice sunt scrise în versuri logaedice, adică în versuri combinate dintre un dactil – v v şi un troheu – v care, înaintea unui dactil, e înlocuit printr-un spondeu. Din combinațiile acestor picioare metrice rezultă variate versuri. Metricienii le-au catalogat în două mari grupe. Prima grupă include versuri cu un singur dactil însoțit de trohei, cum sunt versurile adonic, aristofanic, ferecratian, gliconic, safic şi alcaic, iar grupa a doua cuprinde versuri cu mai mulți dactili însoțiți de trohei, cum sunt versurile asclepiade. Emi-

nescu a valorificat, dintre aceste structuri metrice, pentasilabul adonic – v v – v şi endecasilabul alcaic $\underline{v}$ – v – – – v v – v $\underline{v}$, pe care le-a structurat într-o strofă nouă, unică în poezia românească, cu ritmuri adecvate gândurilor şi sentimentelor poetice.

ÎN VAN CĂTA-VEȚI

În van căta-veți ramuri de laur azi,
În van căta-veți mândre simțiri în piept.
Toate trecură:
Viermele vremilor roade-n noi.

Căci nu-i iubire, ură d-asemenea nu-i
Şi ce rămase umbra simțirei e:
Murmura lumei
Netedă, palidă, ca şi ea.

Nu e antica furie-a lui Achile,
Nu este Nestor blândul-cuvântător
Aprigul Ajax
Țărână-i azi, şi nimic mai mult.

Şi unde-i Roma, doamnă a lumii-ntregi,
Şi unde-s astăzi vechii şi marii Caesari?
Tibrule galbăn,
Unde e astăzi mărirea ta?

Chiar papii mândri cu trei coroane-n cap,
Păstori de nații cu strâmbă cârjă-n mâni,
Pulbere-s azi.
Pulbere sunt chiar vii fiind.

Căci nu sărută regii piciorul lor,
Căci nu se-nchină lumea la glas de sfânt.
Semnele tainei
Mute rămân şi îi fac de râs.

Chiar tronul papei azi ca o scenă e
Şi el îşi face mutele lui plângând.
Hohotul lumei,
Lumei întregi îi răspunde-atunci.

Căci nu-i s-ardice bolţile de granit,
Un Michelangelo nu-i să facă iar
Ziua din urmă.
Templele vechie pustie rămân.

Să-nvie pânza, Rafael astăzi nu-i.
Nu-nvie dalta-n mânile cele noi.
Moartă rămâne
Marmura grea sub ochiul mort.

În van căta-veţi ramuri de laur azi,
În van căta-veţi mândre simţiri în piept.
Toate trecură:
Viermele vremilor roade-n noi.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
						–	v	v	–	v
		–	v	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
						–	v	v	–	v
		–	v	v	–	v	v	–	v	–
–	v	v	–	v	–	v	v	–	v	–
v	v	v	–	v	–	v	v	–	v	–
						–	v	v	–	v
		v	–	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
						–	v	v	–	v
		–	v	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	v	–	v	–	v	–
v	–	v	–	v	v	–	v	–	v	–
						–	v	v	–	–

		–	v	v	–	v	–	v	v	–

v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
						–	v	v	–	v
		–	v	v	–	v	v	–	v	–

v	–	v	–	v	–	v	v	v	v	–
v	–	v	–	v	v	–	v	–	v	–
						–	v	v	–	v
		–	v	v	–	v	v	–	v	–

v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
						–	v	v	–	v
		–	v	v	–	v	–	v	v	–

v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
						–	v	v	–	v
		–	v	v	–	v	v	–	v	–

v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
v	–	v	–	v	–	v	v	–	v	–
						–	v	v	–	v
		–	v	v	–	v	v	–	v	–

Pentru analiza metrică a poemului de mai sus, e necesar să urmărim schema impusă de poet, anume combinarea endecasilabilor alcaici cu versul adonic şi cu decasilabul alcaic catalectic, într-o strofă nouă, inventată de poetul român, iar apoi modulaţia versului în funcţie de *măsură*, *ritm*, *cezură* şi, apoi, în funcţie de *celulele ritmice* care se grupează în diverse structuri eufonice. Aşadar, vom urmări un tipar metric, cu sorginte antică, în care poetul toarnă gândurile şi sentimentele sale întrupate în limba română. Relaţia poet-tipar metric-limbaj artistic implică, desigur, o arhitectură complexă.

Poetul respectă cu rigoare şi inspiraţie măsura şi structura strofei propuse. Măsura şi gruparea versurilor în strofa inventată de el este, cu puţine excepţii, impecabilă. Excepţii întâlnim în v. 9 care este hipermetru: *Nu e antica furie a lui Achile*

(Achile pentru Achil) şi în v. 20 şi v. 36 care sunt catalectice, octosilabice. Versul 20 *Pulbere sunt chiar vii fiind* şi versul *Marmura grea sub ochiul mort* ar fi trebuit să aibă nouă silabe, nu opt, şi dispuse după: – v v – v v – v –. Poetul, desigur, într-o versiune revizuită ar fi perfectat aceste versuri care urmau să aibă metrul şi accentul ca în schema impusă şi realizată în toate celelalte strofe.

Eminescu manifestă aceeaşi grijă pentru realizarea *ritmului*, urmărind succesiunea regulată a accentelor în toate versurile poemului său.

I. În *endecasilabii alcaici*, adică în primele două versuri din fiecare strofă, accentele cad regulat, în ritm binar şi ternar, cu excepția versurilor 9 (2), 10 (2), 17 (6), 18(6), 29 (9), 30 (6-7) şi 33 (6). Aceste abateri de la ritmul impus se explică, desigur, prin reliefare semantică şi estetică. Ele dezvăluie „lupta” poetului cu norma de accentuare a cuvintelor româneşti şi relevă ipostaza de *poeta faber*, puțin cunoscută de cititori. Menționăm mai jos endecasilabii alcaici cu abateri ritmice şi comentăm situațiile în care poetul propune să înălțăm, la nivel de accent poetic, marcat, accentul comun, nemarcat, din limbajul cotidian.

v9(2)	Nu e antica furie-a lui Achile	v – v – v –v v – v –
v10(2)	Nu este Nestor, blândul cuvântător	v – v – v –v v – v –
v17(6)	Chiar papii mândri cu trei coroane-n cap	v – v – v –v v – v –
v18(6)	Păstori de mații cu strâmbă cârjă-n mâni	v – v – v –v v – v –
v29(9)	Căci nu-i s-ardice bolțile de granit	v – v – v –v v – v –
v30(6)	Un Michelangelo nu-i să facă iar	v – v – v –v v – v –
v33(6)	Să-nvie pânza Rafael astăzi nu-i	v – v – v –v v – v –

În versurile de mai sus, Eminescu nu corelează totdeauna accentul ritmic cu accentul comun. Poetul aşază în poziție atonă adverbul „nu” din v. 9 şi v. 10, respectând schema endecasilabului alcaic, dar abătându-se de la accentul comun, căci monosilabul „nu” este accentuat. Cititorul îl va accentua, schimbând structura fixă a iambului în troheu şi reliefând astfel negația în conformitate cu gândul poetului care apasă pe dispariția ireversibilă a eroilor homerici. Poetul nu accentuează însă, cum cere schema metrică, monosilabul „cu” din v. 17(6) şi v. 18(6), nici monosilabul „de” din v. 29(9). De aceea, în v.

17(6), în locul unui dactil întâlnim un amfibrah „cu trei co”: v – v, iar în v. 18(6) avem tot un amfibrah „cu strâmba”: v – v, în locul unui dactil. Monosilabul „de” din v. 29(9) „de granit”: v v –, face parte dintr-un anapest, nu dintr-un troheu. Poetul s-a abătut de la ritm cu scop reliefant. În secvența „cu trei coroane”, accentul cade pe monosilabul trei, iar în expresia „cu strâmbă cârjă”, accentul cade pe prima silabă a cuvântului „strâmbă”. Aşadar, în locul dactilului + troheu din schema fixă apare aici un amfibrah + un troheu. În celula ritmică „de granit” accentul cade pe silaba „it”, formând, aşadar, un anapest: v v –, nu un troheu + o silabă neaccentuată sau un amfimacru, cum cerea schema fixă. Funcția acestor ruperi de ritm, cu scop reliefant, o întâlnim şi în v. 30 şi în v. 33. În v. 3, numele sculptorului renascentist Michelangelo e alcătuit dintr-un troheu + un dactil, nu dintr-o dipodie trohaică, aşa cum cerea schema fixă, iar dactilul din schema fixă e substituit printr-un troheu. Această rocadă metrică între un dactil (Angelo – v v) şi un troheu (nu-i să – v) subliniază numele creatorului renascentist şi accentuează adverbul de negație, sporind astfel ideea singularității acestui geniu apus pentru totdeauna. Acelaşi efect semantic are şi folosirea numelui Rafael, cu structură metrică anapestică, în locul dactilului din schema fixă.

B. În *versul adonic* – versul al treilea al strofei eminesciene – nu întâlnim nici o abatere de la schema ritmică impusă. Poetul, în această situație, realizează o performanță care se distinge prin forța ideii poetice sprijinită de frumusețea şi altitudinea structurii metrice.

C. *Eneasilabul* – versul al patrulea al strofei eminesciene – se abate numai în următoarele situații de la schema ritmică:

V12(1)	Tânără-i azi, şi nimic mai mult
V20(6)	Pulbere sunt chiar vii Ø fiind
V32	Templele vechi<e>pustie rămân
V36(6)	Marmură grea sub Ø ochiul mort

Cuvântul „țărâna”, din v. 12, are structura unui amfibrah: v – v, nu a unui dactil: – v v, cum cere ritmul impus, iar în v. 20 şi în v. 36 dactilul al doilea din schema fixă este substituit în v. 20 printr-un cretic: „sunt chiar vii” – v –, în v. 32 printr-o

dipodie iambică: „vechi pustie” – v – v şi, în sfârşit, în v. 36 printr-un troheu: „grea sub” – v. În acest ultim vers, cezura cade după cuvântul „grea”, reliefându-l semantic şi suplinind, în mod ingenios, lipsa silabei scurte din dactilul impus de schemă. Lipsa unei silabe e substituită aici, în mod ingenios, de cezura prelungită care cade după cuvântul „grea”, reliefându-l semantic. Aceste abateri ritmice au, după cum vedem, funcție semantică şi estetică.

După ce am analizat acest poem din perspectiva metrului şi a ritmului, putem considera că el reprezintă un stadiu elaborat al creației eminesciene, în care poetul a trecut de la imitație la emulație, în raport cu modelul său horațian. De aceea socotim inadecvată judecata de valoare a lui G. Călinescu care afirmă că acest poem este *„o urmare neînsemnată a unor studii harnice de versificație latină, făcute pe temeiul lui Horatiu”* (v. **Opera lui Eminescu**, Bucureşti, 1935, vol. II, p. 29).

Observațiile noastre s-au limitat, până acum, la metru şi la ritmul versului, dar nu au coborât la claviatura celulelor ritmice şi nici la cezurile versului. Sunt azi exegeți care, mergând pe linia formaliştilor ruşi, neagă relevanța piciorului metric în analiza versului, iar alți exegeți propun limitarea analizei metrice a versurilor la nivel de emistihuri şi de cezuri şi, în sfârşit, sunt exegeți care adoptă o analiză atomistă a versului, coborâtă la nivel de cuvânt în sine. Noi considerăm că unitatea de bază a versului este silaba, nu piciorul metric, dar că piciorul metric[5] pe care, uneori, putem să-l numim şi celulă ritmică[6], nu se află izolat, ci în relație cu întregul vers. Aşadar,

---

[5] Teoreticienii R. Wellek şi A Warren consideră că piciorul metric este unitatea minimă a versului (vezi *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tiniş, studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, ELU, 1967, p. 210-230).

[6] În delimitarea celulelor metrice nu există încă o „metodă” unanimă. Noi ne asociem cu exegeții care concep ritmul poetic ca un sistem bazat pe accente marcate sau nemarcate poetic şi pe substituiri cu valori polifuncționale (v. studiile lui G. Tohăneanu, Adrian Voica şi Mihai Dinu). Pledăm, însă, pe cât posibil, pe respectarea integrității cuvintelor sau sintagmelor lexicale. Poetul, lucru ştiut, gândeşte în cuvinte sau sintagme şi nu în silabe. Delimitările în silabe sunt operații didactice, melodice, dar

ritmul este structura de rezistență a versului, iar celulele ritmice, prin selecția şi combinarea cuvintelor şi prin jocul cezurilor, întrupează specificul muzical imponderabil al poemului. Poezia clasică solicită o analiză atât la nivel de macrocosm, cât şi la nivel de microcosmos. Piciorul metric sau celula ritmică, delimitată de pauza dintre cuvinte sau grupuri de cuvinte structurate muzical, reprezintă un microcosmos care, în relație cu versul, luminează macrocosmosul unui poem[7].

Prezentăm, selectiv, observații privind structura şi funcția celulelor ritmice care se susțin, ca nişte motive muzicale, în textura semantică şi stilistică a poemului.

A. *Endecasilabii alcaici* din fiecare strofă se divid, prin cezură pentemimeră, în două emistihuri care au următoarea structură: v – v – v// – v v – v – .

1. Emistihurile A sunt pentesilabice: v – v – v, alcătuite din dipodii cu ordine variabilă 2 + 3 (iamb + amfibrah) sau 3 + 2 (amfibrah + iamb). Această dispunere nu schimbă ritmul, ci linia melodică. Abatere de la ritm întâlnim numai în v. 9 şi v. 10, în care prima celulă metrică este troheu nu iamb, fapt motivat prin reliefare semantică şi eufonică. Tot o abatere ritmică se află şi în v. 30, unde celula ritmică 2 nu este un amfibrah, ci un dactil. Explicația este, cu precădere, tot de accentuare semantică şi eufonică.

2. Emistihurile B sunt hexasilabice: – v v – v, alcătuite din tripodii cu ordine variabilă: 2 + 3 (troheu + amfibrah) + 1 silabă independentă accentuată sau 3 + 2 (amfibrah + troheu) + 1 silabă independentă accentuată. Precizăm însă că versurile

---

fără relevanță semantică. În versul *Pururi, tânăr, înfăşurat în manta-mi,* cuvântul „înfăşurat" are un singur accent natural, este deci peon 4 v v v –, dar în ritmul poetic marcat, bazat pe substituiri, primeşte un accent secundar şi devine coriamb: – v v –; iar în canonul safic, împreună cu „manta-mi", formează un dactil + un amfibrah: – v v – v – v. Tăierea cuvântului „înfăşurat" şi adăugarea unui accent secundar sunt relevante numai pentru canonul safic. În ritmul poetic nemarcat rămâne însă un peon. Exegetul se cuvine să sublinieze funcția de reliefare a acestei celule ritmice în relația dintre sunet şi sens, dintre metrică şi mesaj.

[7] Pentru variantele din manuscris v. Eminescu, **Opere** IV, ediția Perpessicius, Bucureşti, Editura Academiei, 1952, p. 371-72 şi **Opere** V, 1958, p. 392.

2, 9, 10, 14, 26, 27 nu au o silabă independentă, ci una inclusă într-o celulă cu alt profil: v. 2 şi v. 14 (diiamb), v. 9 (anapest), v. 25 şi v. 26 (cretic), v. 29 (anapest). Toate aceste variate celule metrice respectă ritmul, dar sporesc, prin varietatea lor, linia melodică a versurilor. Abaterile de la ritm, puţine la număr (v. 17, 18, 29, 30, 33), se explică, de asemenea, prin reliefare semantică şi eufonică. În urma unei perfectări metronomice a ritmului, aceste abateri ar fi dispărut şi, odată cu ele, şi funcţia lor semantică şi estetică. Noi judecăm însă versiunea de faţă şi nu o versiune virtuală. O menţiune specifică trebuie făcută pentru silaba tonică de la sfârşitul versurilor. Accentuarea acestor silabe, independentă sau nu, are limpede un rol semantic şi estetic. Finalul abrupt, accentuat, rămâne în ureche şi pătrunde în memorie, sprijinind ideea prăbuşirii ireversibile a gloriei sociale, politice sau religioase.

B. *Adonicul*, vers median în strofa eminesciană, este alcătuit din dipodii cu structuri variate: 3 + 2 (dactil + troheu) şi 2 + 3 (troheu + amfibrah). Prima formă, pură, apare în şapte versuri, în strofele II, III, IV, V, VI, VII, VIII, iar forma secundă se întâlneşte în trei versuri, în strofele I, IX, X din cele zece strofe ale poemului. Ritmul adonic este păstrat în ambele forme, dar varietatea celulelor ritmice sporeşte modulaţia eufonică, mai ales când aceste celule ritmice se unesc în structuri melodice recurente. Modulaţia melodică este astfel îmbogăţită.

1. *dactil* + *troheu*: – v v – v. Murmurul lumei (s. II), Aprigul Ajax (s. III), Tibrule galbăn (s. IV), Pulbere-s astăzi (s. V), Semnele tainei (s. VI), Hohotul lumei (s. VII), Ziua din urmă (s. VIII).

2. *troheu* + *amfibrah*: – v v – v. Toate trecură (s. I şi s. X), Moartă rămâne (s. IX). Aceste combinări sintagmatice imprimă versului tonuri muzicale adecvate mesajului şi receptorului virtual.

C. *Eneasilabul*, versul din strofa eminesciană, se realizează, de asemenea, în structuri diverse. Forma pură (dactil + troheu + troheu + 1 silabă independentă accentuată) apare rar, precum în strofele I, II şi X. Întâlnim frecvent substituiri, cu precădere în celulele ritmice mediane, dar niciodată în silaba

finală accentuată. Dactilul 1 din strofa III este înlocuit cu un amfibrah, iar dactilul 2 din strofele IV, VI şi VII este substituit cu un troheu + 1 silabă atonă dintr-un cuvânt următor. Celulele ritmice se îmbină adesea, şi aici, în structuri eufonice recurente, care conferă varietate şi expresivitate fiecărui vers. Celula finală este realizată din monosilabe în toate versurile, cu excepția v. 20, unde apare un bisilab cu structură iambică. Aceste silabe independente accentuate se corelează cu silabele finale similare ale endecasilabilor şi impun un ton abrupt şi ferm, sugerând pasul bufnitor şi implacabil al timpului care ne târăşte-n neant.

Am putea să ne oprim aici cu analiza versificației din poemul postum **În van căta-veți**, la care poetul a lucrat cu ştiință şi fervoare. Cercetarea noastră ar fi însă incompletă, dacă nu am coborî în laboratorul creației eminesciene, urmărind, pe manuscris, treptele devenirii poetice[7].

v. 4 *Viermele vremilor roade-n ei*. Poetul, în versiunea finală, substituie prenumele personal „ei” cu prenumele personal „noi”. Prin această opțiune, poemul câştigă în referință, trece de la un segment social la întreaga cetate, sprijinind antiteza prezent-trecut în care poetul este un *laudator temporis acti*, ca în toată creația sa.

v. 7 *Volbura lumei*. În acest vers, poetul înlocuieşte substantivul „volbura” cu „murmura”. Acest cuvânt este, evident, mai adecvat şi mai expresiv. Notele semantice, metaforice şi eufonice sunt, neîndoielnic, mai complexe.

v. 10 *Nu e antica furia lui Achile*. Acest vers este hipermetru, adică dodecasilab, nu endecasilab şi, în celula finală, aritmic. Poetul l-ar fi putut reface într-o variantă metrică şi ritmică nouă: *Nu e antica furie-a lui Achil*. Înlocuirea cuvântului „Achile” cu „Achil” înlătură abaterea de la măsură şi ritm. Eminescu, traducând din Homer, folosise forma Ahil: *Cântă-ne, zână, a lui Ahil Peleidul mânie*.

v. 18 *Păstor de nații cu strâmbe cârjoane*. Şi acest vers era hipermetru şi, parțial, aritmic. Poetul l-a refăcut, înlocuind cuvântul regional „cârjoane” cu sintagma „cârja-n mâni”. În felul acesta, versul dobândeşte claritate şi adecvare semantică şi stilistică.

v. 22 *Căci nu se-nchină lumea la vorba lor*. Ultima celulă ritmică „vorba lor” a fost înlocuită cu „glas de sfânt”, evident, superioară prin notele ei semantice şi eufonice.

v. 24 *Mute-au rămas şi îi fac de râs*. Poetul a înlocuit forma de perfect compus „au rămas” cu prezentul „rămân”, proiectând acţiunea limitată la trecut într-un prezent etern şi conferind referinţei dimensiuni noi.

v. 25 *Tronul Papei azi ca o scenă e*. Acest vers era hipermetru, decasilab, nu eneasilab, lipsind din schemă prima silabă neaccentuată. Poetul a refăcut versul, introducând, la început, în poziţie atonă, adverbul „chiar”.

v. 26 *El ca un comic mutre face plângând*. În forma aceasta, versul era aritmic, faţă de un endecasilab alcaic. Poetul, eliminând comparaţia şi introducând un „şi” aton a realizat ritmul endecasilabului alcaic.

Confruntarea versiunii finale cu variante de manuscris ne relevă metamorfoza versurilor de la forme provizorii, inadecvate, la forme elaborate, cu reverberaţii semantice şi stilistice înalte, în ultimă instanţă, strădania unui *poeta faber* şi a unui *poeta doctus* cu profil singular în poezia românească.

În urma analizei structurilor prozodice şi a devenirii poetice în poemul **În van căta-veţi**, putem formula câteva concluzii:

1. Relaţia dintre poezia antică şi creaţia lui Eminescu. Poetul nostru a studiat cu fervoare versificaţia greco-latină pentru a traduce din marii poeţi eleni sau latini şi pentru a scrie, în tipare metrice antice, versiuni originale. Prin poemul acesta, Eminescu face un salt în devenirea poetică şi creează o strofă originală, cu structuri metrice şi ritmice noi, adecvată mesajului poetic. Întrucât această strofă este, după câte ştim, unică în literatura română, considerăm că poate să fie numită *stropha logaedica eminesciana* şi că merită să fie inclusă în exegeza internaţională.

2. Relaţia dintre versificaţia antică şi cea modernă. Ritmul antic era bazat pe cantitatea silabelor. Unitatea minimă era *mora* (silaba scurtă). Picioarele metrice, supralexicale, erau structurate, cu precădere, în grupuri bisilabe, trisilabe sau tetrasilabe, cu numiri diverse. Versificaţia modernă se bazează,

însă, pe accent, unitatea minimă este silaba, iar celulele ritmice sunt polimetrice. Succesiunea accentelor, rolul catalizator al cezurii, polimetria celulelor metrice, intonarea monosilabelor etc., sprijină gândul şi sentimentul poetului. În poemul **În van căta-veți**, poetul îşi propune să respecte o schemă fixă, logaedică, dar claviatura celulelor ritmice imprimă ritmului dat o linie melodică nouă, adecvată ideii poetice.

3. Relația dintre metrica modernă şi mesajul poetic. Poemul **În van căta-veți** ilustrează tema *fortuna labilis*. Exaltă gloria trecutului, simbolizată prin „ramuri de laur”, opunând-o decăderii prezentului. Eroii Greciei, împărații Romei, sfințenia papilor, genii ca Michelangelo sau Rafael au apus pentru totdeauna. Motivele *ubi sunt* şi *pulvis sumus* hrănesc imaginația unui *laudator temporis acti*. Strofa şi structura metrică a poemului sprijină expresiv această concepție despre lume. Ritmul precipitat şi vehement reflectă atitudinea poetului față de mutațiile implacabile şi ireversibile ale timpului care înghite valori fără să le renască în prezent. Prima şi ultima strofă închid, ca într-un cerc de foc, lumea coborâtă în neguri. Elogiul artei, prin Michelangelo şi Rafael, e singura ancoră a nemuririi aruncată în contingent. Patosul retoric al ritmului şi structura savantă a metricii răscolesc emoții şi invită la meditații.

Poetul român, prin acest poem, face saltul calitativ de la *imitatio* la *creatio*, inventează o strofă nouă, unică până azi în literatura română, dovedindu-se un emul genial, nu un epigon al marilor poeți latini, cu care este confin prin cultul formei şi al ideii poetice sublime.

Sensuri poetice ale *flăcării* şi ale *văpăii*, între „ardere” şi „reflectare”

Valeriu P. STANCU

Întregindu-şi semnificaţiile în corelaţie cu o serie terminologică foarte extinsă din cîmpul semantic al *focului* – *scînteie*, *pară*, *fum*, *cenuşă* ş.a. –, semnele poetice *flacără* şi *văpaie* îşi structurează conţinutul semantic, în lirica eminesciană din toate etapele creaţiei, după sensurile de *ardere* (pentru care trăsăturile +*uman* şi +*interioritate* creează arii diferite de conotaţie), de *lumină* (*reflectare* sau *iluminare*) şi, într-o măsură mai redusă, după cel de *viaţă*/*energie* de sorginte divină. Pentru semnul dintîi, sensul dominant, de „distrugere” pe calea focului, se construieşte de cele mai multe ori cu ajutorul formei de plural *flăcări* (cu variantele, semnificative din punct de vedere fono-prozodic, *flacări* şi *flacăre*), sugerînd cu mai mare forţă propagarea şi cuprinderea. Cu o funcţionalitate poetică asemănătoare, semnul *văpaie* adaugă de fiecare dată conotaţia intensităţii unei stări sau a unui fenomen.

În contextele în care termenul *flacără* transfigurează poetic ideea de ardere, de mistuire, semnificaţiile lui se dezvoltă în relaţie cu: a) *exterioritatea* lumii – iar atunci sensul fundamental este cel de *distrugere* prin foc, implicînd de-materializarea sau des-fiinţarea – sau cu b) *interioritatea* fiinţei umane – cînd sensul implicit este cel de *ardoare*, care conferă autenticitate trăirii.

a) În cea dintîi ipostază, imaginile construite comportă fie un sens eschatologic, de mistuire finală a Universului, fie sensul de distrugere în vederea unei reîntemeieri. Pentru armonizarea expresiei cu intensitatea arderii din lumea refigurată

artistic, contextul poetic îşi asociază preponderent virtuţile hiperbolei, potenţate de proteica izotopie a *focului* şi de sugestia unei extinderi a acestuia pînă la limitele lumii: *„Norii sunt o spuză 'n ceruri şi prin ei topite stele. / Şi, ca oceanul negru răscolit de visuri grele, / Urbea îşi frămîntă falnic valuri mari de fum şi jar; / Din* ***diluviul de flacări****, lung întins ca o genune, / Vezi neatins cu arcuri de-aur un palat ca o minune / Şi din frunte-i cîntă Neron… cîntul Troiei funerar"* (O. IV, 123)[1]. Metafora hiperbolizantă, în care un rol însemnat îl joacă semele *fluidităţii* şi *propagării*, alături de termenii din cîmpul semantic al focului (*spuză*, *topite*, *fum*, *jar*) şi de bogatul substrat mitic al întregului context accentuează semnificaţia de distrugere a unei întregi lumi. Prezenţa a trei termeni cu încărcătură mitică individualizată – „diluviu", „genune" (accentuînd poate ideea de „prefacere" a materiei) şi „(cîntul) Troiei" – transferă bogăţia de conotaţii din corelaţia *apă (potop) - foc* întregului substrat mitic. În imaginea (propriu-zis) apocaliptică, spre deosebire de această ipostază a prefacerii materiei, termenul *flacăre* denotă elementul distructiv omniprezent şi neindividualizat, ca şi cum în ipostaza finală a universului focul ar reveni la condiţia pe care o avea ca element primordial al Universului: *„Marea valur'le să-şi mişte şi să tremure murindă, / Norii, vulturii mariumbrii, a lor aripi să-şi aprindă, / Fulgeri rătăciţi s'alerge spintecînd aerul mort; / În catapeteasma lumii soarele să 'ngălbenească, / Ai peirii palizi îngeri dintre* ***flacăre*** *să crească / Şi să rupă pînz' albastră pe-a cerimei întins cort"* (O. IV, 149). Coborîtă într-un timp istoric, imaginea igniferă a distrugerii păstrează fie – în asociere cu *fumul* – conotaţia fluidităţii, a ameninţării cu extincţia şi a impurităţii: *„Din negre pustiuri porni Mohamet / Stîrnind mulgătorii de iepe; / Îneacă o lume în* ***flăcări*** *şi fum"* (O. IV, 545), fie pe acelea de expansiune şi de intensitate, sugerate de propagarea flăcărilor pînă la constituirea într-o forţă unică distructivă, în asociere cu imaginea *valului*:

[1] Notaţiile din parantezele de după citate trimit la ediţia critică a *Operelor*, întemeiată de Perpessicius şi continuată de P. Creţia şi D. Vatamaniuc. Acestea indică numărul volumului şi pe cel al paginii.

„Parisul arde 'n valuri, furtuna 'n el se scaldă, / Turnuri ca facle negre trăsnesc arzînd în vînt – / Prin ***limbile de flacări****, ce 'n valuri se frămînt', / Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă, / Evul e un cadavru – Paris al lui mormînt"* (O. I, 62). În ipostazele sale istorizate, ideea *arderii* nu mai instituie în lirica eminesciană contexte în care limbajul să aibă forţa poetică a metaforei hiperbolizante din tablourile apocaliptice; percepţia istorizată transformă metafora în catacreză şi reduce intensitatea hiperbolei.

b) În relaţie cu interioritatea fiinţei umane, arderea înseamnă în primul rînd *ardoare*, *entuziasm*, *trăire intensă* – conotaţii actualizate mai cu seamă în poemele avînd drept temă iubirea şi/sau creaţia. Apărînd frecvent în sintagme în care are rol de determinant – *ochi de flăcări*, *suflet de flăcări*, *ocean de flăcări* etc. –, termenul împrumută lumii poetice trăsăturile unui univers în care arderea, formă şi sursă primordială a vieţii, nu s-a pervertit şi din care se insinuează în lumea fenomenală toate elementele ce participă la „dezmărginirea" fiinţei. În contextul în care îşi declară înfocat iubirea, îndrăgostitul îşi exprimă plenitudinea trăirii prin imaginea vie, sugestivă, în structuri comparative recurente, în care elementul obligatoriu provine din aria semantică a focului: *„Şi te iubesc, copilă, cum repedea junie / Iubeşte-n* ***ochi de flacări*** *al zilelor noroc, / Iubesc precum iubeşte pe-o albă vijelie / Un ocean de foc"* (O. I, 21). Ambiguitatea indusă de prezenţa prepoziţiei „(î)n" permite punerea în relaţie a conotaţiilor din această secvenţă atît cu *reflectarea* (iubirii) în oglinda ochiului ori cu entuziasmul (arderea amoroasă) exteriorizat(ă) prin privire, cît şi cu „norocul" definitoriu pentru condiţia de muritor.

Tirada bardului-profet Mureşanu trimite la sensul de „aprindere" a fanteziei creatoare, care ajunge să-i covîrşească fiinţa întreagă, prin termenii din sfera acvaticului construindu-se o nouă metaforă mixtă: *„În* ***ocean de flăcări*** *gîndirea mea se scaldă / Şi sufletu-mi se 'mbată de-o primăvară caldă"* (O. IV, 475). Sensul de consubstanţialitate a „limbajului" firii cu cel al lumii poetice se dezvoltă în contextul dialogului dintre „Chipul" creat şi poet, în care entuziasmul, semn al arderii interioare, îşi află corespondent în ambele planuri:

*„(...) Şi-acele cînturi pline / De-amor, de inspirare, le îndreptai la mine / Şi am urmat cîntării... ființa mea apare / Şi-aruncă umbra-i tristă pe fruntea ta cea mare, / Gîndirile-ți mărețe în gîndul meu cuprind, / La **sufletu-ți de flacări** eu sufletu-mi aprind...”* (O. IV, 312).

În *Odă (în metru antic)*, forma de plural „flacări” se integrează într-o serie terminologică fundamentală (alături de *mistuit*, *rug*, *mă topesc*, *re'nviu luminos* şi *Pasărea Phoenix*), avînd rolul de a accentua momentul maximei arderi (deci al celei mai intense *trăiri*) din destinul spiritului divin, întrupat pentru a *se* cunoaşte în imaginea concretă a lumii de el create (= visate), „ca într-un *altceva* al său”[2]. Sensul de aici al arderii, ca efect al oglindirii spiritului în ființa pe care însăşi gîndirea sa a în-trupat-o, comportă conotația suferinței – formă de negare a rupturii substanțiale transcendent ≠ imanent (spirit ≠ trup) şi cale de mîntuire, de reîntregire. Arderii cu efect distructiv, în flăcările veşmîntului trupesc înveninat, îi corespunde, în planul transcendent, „arderea” rece şi luminoasă a existenței în spirit: *„De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug, **mă topesc în flacări**... / Pot să mai re'nviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix?”* (O. I, 199). Sintagma „suflet de flăcări” relevă, de asemenea, pe calea simbolului, semnificația mitică a figurii lui Ştefan, în contextul interogației asupra rolului pe care îl poate avea pentru redeşteptarea întregii națiuni, moment înălțător din destinul acesteia: *„Ce poate face - atuncia sufletul meu cel mare / Care din noaptea morții înfiorat apare, / **Sufletul meu de flăcări**, de veacuri desmierdat?”* (O. IV, 468).

Un alt sens subsumat semnificației de *interioritate* se actualizează prin reflecția asupra condiției umane, în cadrele istorice ale poemului *Memento mori*. Refigurînd arderea interioară intensă, energia închisă, dar gata oricînd să răstoarne ordinea elementelor primordiale, secvența care conține imaginea personificată a magmei din „măruntaiele” pămîntului instituie un context metaforic complex, de metaforă întrețesută, în interiorul comparației dezvoltate: *„Cum sub stînci,*

---

[2] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Minerva, 1978, p. 230.

în întuneric, măruntăile de-aramă / A pămîntului, în lanţuri ţin legat şi fără teamă / ***Sufletul muiat în flăcări a vulcanului*** *grozav, / Astfel secoli de 'ntuneric ţin în lanţuri d'umilire / Spiritul, ce-adînc se sbate într'a popurilor fire"* (O. IV, 144). În registrul satirei, „limba de flacări" susţine ironia alăturării de elemente din categoria *aparenţei* (şi *falsităţii*) cu cele din categoria *adevărului* care conferă valoare formelor şi sensurilor autentice: *„Eşti bun cu ai tăi semeni, nu c'alte animale. / Tu îi iubeşti atîta încît îi strîngi de gît... / Şi-i faci s'admire geniul – sunarea unei oale – / Şi* ***limba ta de flăcări şi plină de urît****."* (O. IV, 220). Metonimia funcţionează în acest poem ca element supraadăugat care acuză retorismul şi lipsa de substanţă a artei depreciate, imagine a „arderii" fără corespondent în interiorul fiinţei.

Sensurile cuvîntului *flacără* în care se actualizează semnificaţia de „lumină" se dezvoltă în relaţie cu exterioritatea fiinţei, opoziţia interioritate/exterioritate şi numărul de ocurenţe cu acest sens fiind elemente distinctive în comparaţia cu semnul *văpaie*. Lumina focului apare în formă diminuată, în antiteză cu formele augmentate, hiperbolice ale spaţiului neluminat, atunci cînd sensul pe care îl susţine imaginea *flăcării* este acela de cunoaştere, de revelare sau de forţă de subzistenţă a viului în faţa întunericului (echivalent cu moartea sau cu uitarea): *„Prin noaptea bătrînă, ursuză, voinică, / Prin nori ce se clatin, se luptă, se sparg, / Feciorul de rege trecea fără frică – / Pe munte* ***luceşte o flacără mică*** */ Cu raze ce taie 'ntunerecul larg"* (O. IV, 157); *„O candelă bătrînul aprinde – para lungă / Se 'nalţă 'n sus albastră,* ***de flacăre o dungă,*** */ Lucesc în juru-i ziduri ca tuciul lustruiţi"* (O. I, 93). Elementele din sfera semantică a focului intră aici în relaţie de complementaritate: candela poartă conotaţia concreteţii, a materialităţii asociate spaţiului sacralizat, „para lungă" accentuează mai ales *manifestarea* (forma şi culoarea) arderii, iar imaginea flăcărilor substituie elementul primordial – toate semele concentrîndu-se în „lucirea" care dă viaţă zidurilor negre.

În legătură cu semnificaţia de prefacere prin foc (cel al revoluţiei), termenul *flacări* dezvoltă, alături de epitetul „orbi-

toare”, un sens bivalent: în primul rînd – de intensitate a luminii ce se propagă în întreg spațiul (pluralul *stradele*), iar în al doilea rînd – de ardere, distrugere cu accentuat rol cathartic. Sensurile conotate de adjectivul „(î)ncruşite” susțin mai ales semnificația de iluminare, iar culoarea roşie, la care trimite sensul denotativ al termenului, poate fi o redundantă sugestie a morții: *„Pe stradele 'ncruşite de **flacări orbitoare**, / Suiți pe baricade de bulgări de granit, / Se mişc' batalioane a plebei proletare”* (O. I, 62). Un ultim sens aflat în relație cu „iluminarea” se dezvoltă în contextul liricii erotice, într-o structură comparativă în care femeia iubită pare să-şi piardă atributele materialității. Grație conotațiilor de fluiditate şi de dinamism, imaginea se reduce – purificată de alte însuşiri – la formă, numai elementul determinant „de aur” conotînd luminozitatea, strălucirea: *„**Ca flacăra de vînt îmflată** / Cu limbi de aur părul tău; / Aripa ta e constelată / Şi în colori de curcubău”* (O. IV, 485).

Ordonîndu-se în manieră întrucîtva diferită în jurul semnificațiilor mai importante, sensurile pe care semnul poetic ***văpaie*** le dezvoltă în legătură cu iluminarea sau/şi reflectarea sînt condiționate de opoziția *regim diurn* vs. *regim nocturn.* Spre deosebire de astrul diurn, pentru care văpaia nu este un efect al manifestării într-un alt spațiu, ci un constituent al propriei imagini (*„Ş-aleele scutur de rouă o ploaie / Iar soarele nalță în **disc de văpaie**”* – O. IV, 330), luna aruncă o lumină ce relativizează limita dintre terestru şi celest şi intermediază comunicarea dintre acestea, accentuînd trăsătura comună a fluidității.

Cînd intermediar al semnificației este imaginea de *regim nocturn*, un prim sens se dezvoltă în legătură cu *reflectarea* luminii (de lună) în oglinda apei, sintagmele *„brazde de văpaie”* şi *„cărare de văpaie”* implicînd procedeul defamiliarizării şi susținînd semnificația întregii serii de secvențe lirice în care Luna face „din vis viață, din umbre adevăr” (*Mureşanu*): *„Numai lebedele albe, cînd plutesc încet din trestii, / Domnitoare peste ape, oaspeți liniştei acestei, / Cu aripele întinse se mai scutură şi-o taie / Cînd în cercuri tremurînde, cînd în*

***brazde de văpaie**" (O. I, 152); „Luna... luna iese -ntreagă, se înalț- aşa bălaie / Şi din țărm în țărm durează o **cărare de văpaie**, / Ce pe-o repede-nmiire de mici unde o aşterne / Ea, copila cea de aur, visul negurii eterne"* (O. I, 154). Relativizarea granițelor dintre lumi constituie totodată o revitalizare, întrucît, complementar acestei puneri în comunicare nocturne, se dezvoltă uneori imaginea unui spațiu unificat cuprins de vrajă, protector al unei iubiri ca din basme: *„Răsare luna, -mi bate drept în față: / Un rai din basme văd printre pleoape, / Pe cîmpi un văl de argintie ceață, / Sclipiri pe cer, **văpaie** preste ape"* (O. IV, 354).

Atît în imaginile statice, cît şi în cele încărcate de o formă de dinamism, specularitatea semnifică întoarcerea „marii gîndiri" către ipostaza de grad secund a Cosmicului – alteritatea din lumea fenomenală (similară dimensiunii interioare a ființei) –, în scopul revelării de sine. Accentul cade astfel pe imaginea reflectată: *„Străfulgeră-n umbră-i de valuri bătaie / Ajunse în fugă de-a lunei **văpaie**"* (O. IV, 324). În relație cu această imagine, „luna plină" constituie un fel de temporalitate-pivot, cu funcție revelatorie, în spațiul contemplării, pentru raportul dintre planul temporal individual (uman) şi o temporalitate a naturii, structurată de ritmul ciclic. Reflectarea – provizorie şi reiterată – în „*văpaia* de pe lacuri" instituie un alt mod de intermediaritate, prin care conştiința, subiect al contemplării, poate să transgreseze limitele propriei temporalități: *„Şi privind în luna plină / La **văpaia de pe lacuri**, / Anii tăi se par ca clipe / Clipe dulci se par ca veacuri"* (O. I, 110). Forma de plural „lacuri", interferînd semantic cu un *continuum* al văpăii, semnifică indeterminarea, evadarea din imperiul mundan supus trecerii timpului, pentru a redobîndi condiția de element primordial şi constituie o cale privilegiată de „dezmărginire" în lirica eminesciană. Ideea de intermediaritate se construieşte nu numai prin particularitățile conotative ale cuvintelor ce recreează imaginea astrului – forma de singular articulat *luna* şi *îm*-plinirea, prepoziția *în* cu un intens şi ambiguu sens temporal, forma de gerunziu *privind*, ce accentuează sensul de contemplare, toate sugerînd durata fără trecere ca atribut al sacrului – sau prin insistența asupra

deschiderii, a permeabilității granițelor dintre cele două spații (versul *„La văpaia de pe lacuri”* consfințeşte imagistic intrarea în comunicare, repetînd totodată vocala deschisă *a*), ci şi prin relativizarea oricărei percepții omeneşti despre timp, în ecuația-inecuație cu termeni la plural *anii* = *clipe* = *veacuri*.

În cele mai multe contexte însă, aspectul central al metaforei este procesualitatea: *văpaia* capătă atunci conotația +*materialitate*, pătrunde în spații pe care le ia în stăpînire, uneori revelîndu-le sensul, alteori scoțîndu-le dintr-o stare de „uitare” care de-materializează: *„Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, şi în odaie / Luna varsă peste toate* ***voluptoasa ei văpaie****, / Ea din noaptea amintirii o vecie -ntreagă scoate / De dureri, pe care însă le simțim ca -n vis pe toate”* (O. I, 130); *„Totuşi valul nu se taie / Cercuind apa bălaie / Ci-o încunjură frumoasă / Ş-****o îmbracă cu văpaie*** */ În lucire scînteioasă”* (O. VI, 79).

Insolitarea imaginii poetice – frecventă în aceste contexte – are legătură cu ideea de reiterare a procesului primordial prin care „geniul de lumină” desface în fîşii întunericul lumii netrezite la viață. Sintagma „o mreajă de văpaie” implică forma de manifestare în lumea fenomenală a vieții tainice (înțeleasă ca *ardere* în plan metafizic), „țesătura” de lumină fiind una dintre configurările poetice consacrate unei forme de existență din spațiul suprauman. În cea dintîi reprezentare a Luceafărului „alunecînd” în odaia Fetei de împărat, scînteia devine semn al viețuirii nepervertite în formă, iar epitetul „rece” din componența oximoronului accentuează distanța dintre cele două lumi implicate, una putîndu-se manifesta în cealaltă doar printr-o formă de *propagare* (imaginea luminii reci, ca efect distal al arderii): *„Şi pas cu pas pe urma ei / Alunecă -n odaie, / Țesînd cu recile-i scîntei /* ***O mreajă de văpaie****”* (O. I, 168).

În alte contexte, *văpaie* are sensul de reflectare, însă cu o conotație mai puternică a materialității. Fluiditatea cvasi-acvatică a luminii – caracteristică susținută şi de prezența consoanelor fricative sau lichide *v*, *r*, *l* – subliniază consubstanțialitatea cosmic-terestru, care construieşte în planuri paralele semnificația de vitalitate, de în-suflețire: *„Numai luna printre*

*ceață / **Varsă apelor văpaie,** / Şi te află strînsă -n brațe / Dulce dragoste bălaie"* (O. I, 210). Multipla oglindire a luminii (*Soare – Lună – lac – spațiu al îndrăgostiților*) ex-pune o taină a vieții pămînteşti, iubirea, iar prepoziția *printre* şi substantivul *ceață* particularizează ideea de intermediaritate care se constituie în acest context. În invocația-chemare adresată de îndrăgostit astrului nocturn, acesta este îndemnat să ilumineze locul în care se află femeia iubită pentru a-i transfera, în limbajul său de sorginte transcendentă, ardoarea propriilor trăiri: *„Pătrunde-n ungherul duioasei odăi, / În luciul oglinzii, o, lună, coboară, / **Văpăi** / Vărsînd pe covoare"* (O. IV, 542). „Luciul oglinzii" îl substituie aici pe cel al apelor, iar reflectarea luminii „aprinde" întregul spațiu al odăii, care se sustrage astfel ordinii domestice.

Un nou sens al termenului *flacără*, cel de *energie destrupată*, se actualizează în contextul înfruntării alegorice dintre Bine şi Rău – Călin şi zmeu –, protagoniştii renunțînd la alte atribute, în afară de cel de „energie care face posibile arderea şi viața" (flacără, văpaie) şi de o unică determinare cromatică, cu funcție de individualizare: *„Zice smeul: – Moaiă, cioară, aripa-ți în apă, stinge / **Flacăra cea verde** care nu-s în stare a o-nvinge. / – Împărate Pre nnălțate, moaie-ți aripa în apă / Zice – atunci Călin – şi stinge **flacăra roşă** – mă scapă"* (O. VI, 39). În acelaşi context poetic din *Călin (file din poveste)*, semnul poetic *văpaie* intră în relație cu alte semne din cîmpul semantic al *focului* – *flacără*, *pară*, *flamă* –, care îşi alternează prezența în amplul tablou al confruntării dintre Călin şi zmeu: *„Se-nfăşoară, se desfăşur, mestecînd a lor **văpaie,** / Fulgerînd umbra din codri în a flacărei bătaie, / Joacă-n juru-le dumbrava cînd în umbră purpurie, / Cînd încremeneşte parcă într-o brum'-adînc-verzie"* (*ibidem*).

Oarecum sporadic, termenul *flacără* construieşte în lirica lui Eminescu sensuri subsumate ideii de *viață* în spirit, care este în acelaşi timp ardere nedistructivă şi energie vitală. Această semnificație se actualizează fie în secvențele poetice în care reprezentarea umanului atinge pragurile sublimului ființării, într-una dintre formele care fac posibilă „dezmărgi-

nirea”, fie în cele în care ființa recunoaşte însemnele sacrului manifestat în lumea fenomenală. În poeme de la începuturile creației eminesciene, „steaua cu flacără”, conotînd unicitatea şi înnobilarea spirituală a figurii domnitorului, constituie centrul de semnificație al metaforei (stingere-moarte): *„Şi cu ochiul plin de lacrimi națiunea cea română, / Care are ’n mii de inimi sufletul ei tremurînd, / Vede cum prin nori se stinge* ***stea cu flacără, divină****”* (O. I, 28), iar imaginii stilizate a iubitei „flăcările albe” îi conferă atributele sacralității: *„Tu-mi pari un* ***înger de flacări albe****”* (O. IV, 464).

În contextul interogației filosofice asupra întrupării spiritului în ființa lumii, „flacăra curată” are sensul de energie care *însuflețeşte*, manifestare a veşniciei în ființa trecătoare: *„De ce de-a mea viață o lume e legată, / De ce un înger palid din cer s’a coborît / Ca trupul meu să ’nvie* ***cu flacăra-i curată****, / De ce-un geniu coboară în corpul cel urît?”* (O. IV, 158). Sensul de purificare prin „ardere” – (re)topire şi/sau „încărcare” cu energie divină – se dezvoltă în relație cu imaginea clopotului din turnul mănăstirii, care păstrează nealterate însuşirile vîrstei sacre a întemeierii: *„Din turnul mănăstirei cu fruntea ’ncărunțită / De patru secoli cîntă un glas armonios / Şi-a lui vibrare dulce de-aramă curățită / Prin* ***flăcări întreite****, e imn religios”* (O. IV, 56). Adjectivul „întreite” asociat termenului *flăcări* conotează puritatea de excepție, după un proces repetat – potențat de simbolistica numărului trei – de topire, însă poate fi totodată o sugestie pentru puterea purificatoare a Sfintei Treimi.

Spre deosebire de termenul *flacără*, între ale cărui semnificații predominantă rămîne „arderea”, pentru *văpaie* predominante devin sensurile care se dezvoltă în jurul ideii de „reflectare a luminii”, conotația avîndu-şi originea în interioritatea tensionată a ființei şi actualizîndu-se preponderent în construcții metaforice. În contextele care accentuează sensul de „ardere”, *văpaie* relevă fie însuşirile ființei tensionate, capabile de trăiri mistuitoare, fie pe cele ale universului, atunci cînd, în ipostaze ce implică sublimul, se lasă contemplat de ochiul „mirat”.

BIBLIOGRAFIE

Eminescu, Mihai, *Opere*, ediție critică întemeiată de Perpessicius şi continuată de P. Creția şi D. Vatamaniuc, vol. I-VI, Bucureşti, 1939-1963

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Minerva, 1978

Résumé

Les sens des signes poétiques *flacără* (flamme, flambée) et *văpaie* (flamboiement, flamme) s'actualisent dans la création poétique de Mihai Eminescu autour des significations «brûlement» ou «ardeur», «réflexion de la lumière» et «énergie». Les oppositions qui déterminent la plupart des connotations dans un groupe de significations sont *intériorité* vs. *extériorité* et *régime diurne* vs. *régime nocturne*, les métaphores ainsi construites étant surtout mixtes ou filées.

Scheme ritmice în manuscrisele eminesciene

Adrian VOICA

Preocupări de natură prozodică întâlnim la Eminescu încă de timpuriu, pe când era student la Berlin (1873-1874) şi începuse redactarea „Odei” pe care intenţiona să i-o dedice lui Napoleon. Fireşte că unui asemenea om i se cuvenea un ritm aparte, compatibil cu măreţia personajului istoric ce-i tutela o bună parte a creaţiei din perioada respectivă. Din acest motiv, tânărul poet încearcă să transleze spre limba noastră schemele ritmice cunoscute în prozodia antică drept „vers saphic” şi „vers adonic”, lăsând însă loc şi abaterilor, sinonime în cazul său cu inovaţii ritmice remarcabile.

În această primă fază, atestată de manuscrisul 2262, 154-155, în care se află varianta A_1 a „Odei”, Perpessicius descoperă într-un vers[1], „deasupra primelor 2 cuvinte, schema: -v- - şi deasupra ultimelor două: v- -”. Versul respectiv – a cărui schemă trebuia (teoretic) să se regăsească şi în altele – era:

```
 -v-     -                 v-   -
„Cerul bolnav de roşie pete rănit fù”.
```
[2]

Primele constatări sunt legate de transcrierea prozodică a silabelor. Pentru silaba accentuată este utilizat semnul (-), iar pentru cea neaccentuată, semnul (v). Conform prozodiei actuale (care începe din 1974, anul apariţiei studiului *Versificaţia românească* de Mihai Bordeianu), în a doua parte a versului pot fi descoperite un iamb (v-) şi o silabă independentă

[1] Cf. Mihai Eminescu, *Opere*, vol. III, Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Editurile Saeculum I.O. şi Gemina, Bucureşti, 1994, p. 116.

[2] *Loc. cit.*

accentuată (-), realizate ca urmare a păstrării integrității celor două cuvinte – respectiv „rănit" şi „fu". Totuşi, în prima parte a versului, perspectiva prozodică este alta, din moment ce amfimacrul respectiv (-v-) ia naştere prin fragmentarea unui cuvânt („Cerul bol-"), urmând ca lexemul („-nav") să ia aspectul unei silabe independente accentuate (-).

Este o fază a a căutărilor, desigur, în care schema ritmică relevă un paradox: pe de o parte este evidentă preocuparea pentru păstrarea unității cuvântului, iar pe de altă parte se admite şi fragmentarea acestuia, mai ales când este vorba de reproducerea unor scheme antice.

Reminiscențe ale prozodiei greco-latine se observă şi în înzestrarea unor cuvinte binare (sau ternare) cu *dublu accent*, după cum în limba greacă sau latină puteau să se alăture, în cadrul aceleiaşi unități lexicale, două silabe lungi (- -). „Bol-nav" din versul menționat are acest statut prozodic.

Dar în acelaşi manuscris, pe fila 155 schema ritmică realizată (spondeu + dactil + troheu + dactil + spondeu) ține cont atât de unitatea cuvântului, cât şi de posibilitatea formării spondeilor prin dubla accentuare a unității lexicale binare. Astfel, în versul:

„Marea murmură lin în sunetul văii"

Eminescu descoperă schema:

- - | -vv | -v | -vv | - -[3]

în care dispunerea simetrică a celulelor ritmice este evidentă. Căci troheul central este flancat de câte un dactil, iar cuvintele aflate la extremitățile versului corespund unor spondei.

Revenit la Iaşi în toamna anului 1874, Eminescu lucrează concomitent la mai multe poeme (*Strigoii*, *Călin*, *Diamantul Nordului* etc.), dar nu uită nici proiectul său berlinez. Din perioada 1875-1876 datează manuscrisul 2306, în care unor strofe le sunt făcute schemele ritmice. Particularitatea constă aici în *transcrierea în continuare* a celulelor ritmice. Totuşi,

[3] M.Eminescu, *op.cit.*, p. 117.

bara care se află la mijlocul versurilor I şi II, jucând rolul cezurii mobile, facilitează separarea unităților lexicale şi, implicit, a structurilor ritmice pe care le formează. Deocamdată, schemele sunt reflexul prozodic, absolut real al cuvintelor din care se încheagă catrenul. Strofei:

```
  -v    -vv-
„Dulce marmură tu, ochii tăi blânzi cereşti
Când se lasă încet, creştetul meu arzând
        Ah, atuncea te chiamă
        Pieptul inima dorul meu”
```

îi corespunde următoarea alcătuire ritmică, transcrisă astfel de Eminescu:

```
-v-vv- | -vv-v-
-v-vv-  | -vv-v-
-v-vv-v
-v-vv-v-[4]
```

În versiune modernă, ținând cont de unele particularități pe care autorul acestor rânduri le-a nominalizat şi le-a explicat într-un studiu apărut în 1998[5], țesătura ritmică este următoarea:

```
  -v      -vv-   |   -v-           -        v-
troheu/ coriamb/ amfimacru/ silabă i.ac./ iamb
  vv-v      v-  |  -vv-    v-
peon III/ iamb/ coriamb/ iamb
   -/      v-v       v-v
s.i.ac./ dipodie amfibrahică
  -v      -vv      -v-
troheu/ dactil/ amfimacru
```

Deosebiri există, fireşte, între cele două abordări. În sintagma „ochii tăi” dubla accentuare este evidentă, determinând un amfimacru (-v-), perceput însă de Eminescu drept dactil (-vv). Tot aşa, în emistihul „Când se lasă încet” autorul a vizat o dipodie trohaică şi un iamb (-v -v v-), deoarece şi adverbul

---

[4] *Ibidem*, p. 118.

[5] Vezi Adrian Voica, *Repere în interpretarea prozodică*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iaşi, 1998.

apare accentuat. Dar mai potrivită ni se pare alcătuirea peon III + iamb (vv-v v-), sugerată tocmai de neaccentuarea lui „Când”. Îndeosebi ultimul vers susține întru totul teoria noastră privind partajarea în viziune eminesciană. Lipsa virgulelor în enumerarea „Pieptul inima dorul”, tipic eminesciană în textele încă nedefinitivate, nu lasă nici un dubiu asupra celulelor ritmice posibile, putându-se vorbi despre alcătuirea: troheu (-v „Pieptul”) + dactil (-vv „inima”) + amfimacru (-v- „dorul meu”).

În acelaşi manuscris 2306, 15 mai există o strofă interpretată prozodic, cu mai multă acuratețe (am zice), deoarece accentele de intensitate sunt păstrate cu rigurozitate la nivel lexical şi sintagmatic. Strofa respectivă:

„Şi fuge soare capu-ostenit plecând
Pletosul tânăr ziua cu tine-acum
Pământul doarme – vezi-o, fața
Pleacă-se lin şi pe valul mării”

este formată, în viziune eminesciană, din alăturarea următoarelor scheme ritmice:

v-v-v-vv-v-
v-v-v-vv-v-
v-v-v-v-v
-vv-vv-v-v[6]

În încercarea de partajare modernă a celulelor ritmice din versurile menționate, păstrând însă *ordinea* stabilită de Eminescu în privința *calității* silabelor, vom obține următorul rezultat:

v-v -v -vv- v-
v-v -v -v v-v-
v-v -v/ -v/ -v
-vv- vv-v -v

Să se observe că în ambele transcrieri *poziția accentelor* şi *calitatea* silabelor sunt aceleaşi. Datorită faptului că *unitatea lexicală apare ca factor esențial*, partajarea ritmică

[6] M. Eminescu, *op.cit.*, p. 118.

propusă de noi devine plauzibilă şi semnificativă. Dar – după cum se va vedea – Eminescu o anticipase de mult.

Pe aceeaşi pagină, în proximă apropiere se află schema strofei saphice. Ultima celulă ritmică din fiecare vers este un troheu (-v), care devine spondeu (- -) la Eminescu. Totuşi, mai important de remarcat este faptul că celulele ritmice, *respectând structura din originalul grec*, sunt despărțite prin virgule:

```
-v,  - -,  -vv,  -v,  - -
-v,  - -,  -vv,  -v,  - -
-v,  - -,  -vv,  -v,  - -
          -vv,  - -
```
[7]

Individualizarea celulelor ritmice, idee aflată în opoziție cu normele prozodiei tradiționale, care nu accepta decât structuri cu aceeaşi formă (binare, ternare etc.), stă la baza realizării unor scheme diferite. Comentând diversitatea acestora precum şi numărul lor mare, Perpessicius afirmă că: „Ele trebuiesc cercetate de oricine vrea să studieze *Oda* în acest stadiu. Interesant de observat caracterul imperfect, de provizorat, al primelor strofe. Eminescu nu se teme niciodată de versul imperfect, câtă vreme îl ştie tranzitoriu”[8].

Printre „Arpegiile metrice, cu scheme şi versuri izolate transcrise pagină de pagină”[9] – cum defineşte editorul *Operelor* înfriguratele căutări prozodice ale poetului – se numără şi versul ce va fi reprodus imediat. Totuşi, înainte de a-l nota facem mențiunea că *deasupra fiecărui cuvânt Eminescu specifică denumirea celulei ritmice pe care acesta o formează, în funcție de lungime şi accent*:

```
„Trocheu, Spondeu, dactil, trocheu, trocheu
 Dulce   mers'ai  purpură  iarăşi   visul”
  -v/      -  -/   -vv/     -v/      -v
```
[10]

[7] *Loc. cit.*
[8] *Ibidem*, p. 119.
[9] *Loc. cit.*
[10] *Loc. cit.*

Efectuând schema propriu-zisă, *la sugestia lui Eminescu*, descoperim din nou *structura versului saphic*, care va fi urmărită constant, până la sfârşit.

În stratul descifrat de Perpessicius ca aparţinând versiunii 2277, 27, o schemă ritmică reţine atenţia, deoarece ea reprezintă *interpretarea proprie a versului saphic*. Notarea aduce câteva elemente noi, în sensul că *numai uneori* silaba neaccentuată este altfel semnalată decât până acum. Eminescu preferă liniuţa (-). Troheul iniţial, de pildă, va fi transcris -v -, *utilizându-se metoda clasică*, specifică studiilor prozodice apărute până spre jumătatea deceniului 8 al secolului trecut. (Să ne amintim, de exemplu, de aspectul schemelor ritmice întocmite de Mihail Dragomirescu.)

Dar statutul respectivei liniuţe nu este ferm precizat, deoarece ea poate însemna *accent secundar* sau, într-un anumit caz, chiar *accent principal*. Scriind cu apostrof cuvântul „ne'ndurători" (adică despărţindu-l în părţile componente), Eminescu realizează *un coriamb* (-vvv-), într-un exerciţiu ritmic de interpretare a versului saphic, în care orgoliul autorului se resimte în titlul ales:

„*Propriu*

Ochii ne'ndurători de unde-i ai tu
Marmură rece"

-v - | -vvv- | v-v- | -v -
-vvv | -vv[11]

Numeroase „Ritmuri de ode", „A treia strofă asclepiadică", „Asclepiadica minor", „Ionică suitoare" sunt titlurile unor exemplificări personale care pot fi depistate în paginile consacrate acestui text. Dar chiar atunci când *Odă (în metru antic)* a fost pusă în circulaţie de Maiorescu, în 1883, prin publicarea ei în volumul de *Poesii*, specialiştii au descoperit mai degrabă abateri de la versul saphic decât corespondenţe ritmice ideale, pe care Eminescu le urmărea cu plăcere, dar şi cu înverşunare. Desigur, ele pot fi considerate ca atare, dar şi

[11] *Ibidem*, p. 125.

contribuții prozodice, vădind interesul constant al autorului pentru problemele versificației.

*
* *

Se confirmă încă o dată opinia lui Perpessicius că nici un rând scris de Eminescu nu trebuie omis sau desconsiderat. Exemplul pe care l-am reținut a fost inclus de editor în capitolul *Exerciții şi moloz* şi se referă la o strofă din manuscrisul 227, 102 având alăturată transcrierea prozodică. Perpessicius aproximează că strofa respectivă a fost concepută în perioada 1878-1879. *Virgulele* care despart în schemele ritmice cuvinte grupate în sintagme țin cont, evident, de fiecare dată, de integritatea lexicală şi de armonia prozodică. Evaluarea acestui fragment sub aspectul versificației ne oferă argumente suplimentare în sprijinul ideii că *Eminescu a conceput într-un mod personal partajarea ritmică*, infirmând şi depăşind transcrierea tradițională. Dar iată strofa, împreună cu rezolvarea ei prozodică:

„Şi de-ai putut să mă arunci
Şi fără păs să treci
Ci te-am pierdut încă de-atunci
Ci te-am pierdut pe veci”

vvv-, vvv-
vvv-, v-
vvv, (s.n.) vvv-[12]
vvv-, v-

După cum se poate observa, în strofa de mai sus versurile impare conțin doi peoni IV (vvv-/ vvv-), pe când cele pare relevă în structura lor un peon IV şi un iamb (vvv-/ v-). Prima celulă ritmică din versul III este un peon IV căruia îi lipseşte tocmai silaba accentuată! Scăparea poate fi a autorului, desigur, dar trebuie admisă şi o greşeală tipografică. Oricum, sintagma „Că te-am pierdut” (pe care o vizează Eminescu) are în mod cert patru silabe, determinând prozodic un peon IV (vvv-).

[12] Cf. M. Eminescu, O., V, p. 668.

*

Anul 1879 a fost benefic pentru căutările prozodice eminesciene, păstrate şi relevate de manuscrise. Astfel, în *Dorinţa unui Dac* – una din versiunile poemului *De-oi adormi curând* notată de Perpessicius cu indicativul E.2276[1], 40 – se află două scheme ritmice interesante. Ele pun în evidenţă cele două ritmuri (iambic şi amfibrahic) la care recurge Eminescu nu numai în scrierea acestei poezii, ci în toate versiunile adiacente textului *Mai am un singur dor*. Aflată la subsolul paginii, consemnarea lui Perpessicius este de maximă importanţă. „În coloana a doua a paginei – remarcă acesta – o schemă metrică:

```
v-,   v-,   v-
v-,   v-v,   -
v-vv,   -v
```

ştearsă (s.n.) şi urmată de:

```
v-v,   -v-
v-vv,   -v”
```
[13]

Prin urmare, *aceste două scheme* au fost reţinute de poet. Prima este formată dintr-un amfibrah (v-v) şi un amfimacru (-v-). Alăturând însă celulele menţionate, obţinem un modul binar $v\overset{2}{-}v\overset{4}{-}v\overset{6}{-}$, specific ritmului iambic (A). Cea de a doua schemă are în structura ei un peon II (v-vv) şi un troheu (-v). Prin aceeaşi operaţie de alăturare a lor obţinem un modul ternar $v\overset{2}{-}vv\overset{5}{-}v$, specific ritmului amfibrahic. Versurile din E.2276[1], 40 care ilustrează respectivele scheme sunt:

```
„Prin negre crengi de brad
    v-v         -v-
         Se strecure luna”
           v-vv       -v
```
[14]

Aceste alcătuiri ritmice sunt specifice şi altor variante ale poeziei *De-oi adormi curând*. În textul din F.2261, 236-237, de pildă, le conţin versurile:

---

[13] Cf. M. Eminescu, O., III, p. 241.

[14] *Loc. cit.*

```
„De-asupră-mi teiul sfânt
    v-v         -v-
Să-şi scuture creanga”15,
   v-vv         -v
```

iar în I.2261, 308-309 ele sunt atestate în strofa a şasea:

```
„Doar moartea glas să dea
   v-v         -v-
         Frunzişului veşted.”16
            v-vv      -v
```

*
* *

În 1974, când Mihai Bordeianu a vorbit pentru prima oară la noi, în *Versificaţia românească*, despre existenţa amfimacrului (-v-) în poezia noastră cultă, specialiştii s-au opus vehement, deoarece excesele interpretative ale cercetătorului (nedepăşind, totuşi, nivelul versificaţiei) erau de-a dreptul rizibile. Din păcate, el făcea confuzie între *celule ritmice şi ritm*, afirmând că *absolut toate poeziile* au în structura lor *mai multe ritmuri* – ceea ce este total inexact.

Dar *celule ritmice* divers structurate (troheu, iamb, spondeu, dactil, peon II, peon III şi peon IV, precum şi silaba independentă accentuată) au fost reţinute de Eminescu însuşi, în schemele ritmice risipite cu dărnicie pe atâtea şi atâtea file. Şi numărul lor ar putea creşte, dacă investigaţia prozodică ar avea în vedere şi alte poezii a căror versificaţie cunoaşte adnotările poetului (*Stelele-n cer*, *Ochiul tău iubit*). În prima, în special, este evidenţiat coriambul (-vv-), notat astfel de Eminescu într-o schemă ritmică din manuscrisul A.2276, 137[17]. El este ilustrat de versuri foarte scurte (4 silabe), formând totdeauna o sintagmă: „Stelele-n cer”, „Floare de teiu”, „Ochilor mei” etc. Iar în cea de a doua, completată de unele scheme ritmice, prezente în manuscrisul A.2276, 136-136v., întâlnim din nou mesomacrul (-v-).

---

[15] *Ibidem*, p. 245.
[16] *Ibidem*, p. 248.
[17] M.Eminescu, O., V, p. 399.

Concluzia care se impune la sfârşitul acestei cercetări este că *metoda analizei prozodice* fundamentată de subsemnatul în *Repere în interpretarea prozodică* (1998) şi aplicată cu bune rezultate în câteva cărţi despre Eminescu[18] este de neînlocuit, dacă vrem să contribuim la cunoaşterea subconştientului său creator într-o mai mare măsură decât până acum. Constantin Cubleşan – admirator şi slujitor devotat al poetului nostru naţional – consideră *eminescologia* „disciplină critică", în cadrul căreia studiile prozodice îşi găsesc locul potrivit. „Cercetările de prozodie – afirmă criticul –, ce par, la o primă vedere, doar un demers de descriere şi inventariere a ritmurilor, rimelor, a cadenţelor şi rezonanţelor verbale, se dovedeşte a fi, în cele din urmă, o captivantă descindere în laboratorul interior al creaţiei eminesciene, unde cuvântul se decantează după cele mai rafinate metode, pentru a putea exprima pe deplin adevărul ideilor, al sentimentelor, al trăirilor autentice"[19].

Deja doi autori valoroşi, deschişi la nou, au îmbrăţişat metoda analizei prozodice, unul (I. Filipciuc) edificând un studiu despre Eminescu[20], iar celălalt (Theodor Codreanu) căutând argumente prozodice în cercetarea poeziei lui Bacovia[21].

Adversari ai acestei metode nici n-ar trebui să existe, deoarece ea a fost intuită – după cum am demonstrat – de Eminescu însuşi.

---

[18] Vezi Adrian Voica, *Versificaţie eminesciană*, Editura Junimea, Iaşi, 1997; *Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene*, Editura Universitas-XXI, Iaşi, 2001; *Fragmentarium eminescian*, vol. I, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2004.

[19] Constantin Cubleşan, *Eminescu în privirile criticii*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2005, p. 199.

[20] I. Filipciuc, *Lacrimile învăţăceilor... şi Eminescu*, Biblioteca Mioriţa, Câmpulung Bucovina, 2001.

[21] Theodor Codreanu, *Complexul bacovian*, Editura Junimea, Iaşi, 2002.

Résumé

Schèmes rythmiques dans les manuscrits de M. Eminescu

Dans cette étude, l'auteur démontre que l'idée soutenue par M. Bordeianu dans le volume *La versification roumaine* (1974) concernant le partage rythmique d'une manière tout à fait nouvelle, selon lui, avait déjà été anticipé par M. Eminescu et fait possible l'interprétation prosodique de la création poétique.

Recenzii, comentarii. Varia

Incursiune în procesul complex şi misterios al creației

Emil BALTAG

Sunt câțiva ani buni de când în câmpul atât de vast al eminescologiei se afirmă o tendință nouă, dar cu deosebite rezultate în investigarea textului poetic. Este vorba despre metoda analizei prozodice, ca ramură a cercetării stilistice, întemeiată de poetul şi profesorul universitar ieşean Adrian Voica.

Realizările sale notabile de până acum au trecut, însă, aproape neobservate în rândurile specialiştilor. Dar o asemenea întreprindere nu putea fi ignorată cu totul. S-au găsit totuşi câțiva cercetători de marcă ai textului literar, mai ales eminescian, care au arătat un interes deosebit față de această nouă metodă de investigare a textului poetic. Amintim printre aceştia pe regretatul Gheorghe Bulgăr care a apucat să mai vadă câteva din volumele scrise de Adrian Voica şi care, în prefața pe care a scris-o unuia dintre ele, afirmă, între altele, că ceea ce realizează autorul ei reprezintă un câştig major al eminescologiei[1]. Un alt cercetător care s-a arătat receptiv la ceea ce Adrian Voica reuşeşte să dea la iveală prin metoda sa este Theodor Codreanu. Acesta, în recenzia la volumul *Versificație eminesciană*, aprecia că, grație metodei pe care a întemeiat-o, autorul „se apropie de rosturile ontologice ale unei opere de amploarea şi unicitatea celei eminesciene"[2].

---

[1] Cf. prefața la volumul Adrian Voica *Poezii cu formă fixă: aplicații eminesciene*, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2001.

[2] Cf. în „Bucovina literară", nr. 1/2000, p. 13, Theodor Codreanu, *Armonie eminesciană*.

Dar faptul că metoda pătrunde atât de greu în rândul specialiştilor, n-ar trebui să fie pentru cineva motiv de îngrijorare. Este ştiut că în orice domeniu al cunoaşterii umane o noutate – evident autentică – şi de o valoare deosebită pătrunde greu, dar acesta poate fi chiar semnul valorii ei, al temeiniciei cu care a fost elaborată şi cu care se impune.

Se pare însă că profesorul Adrian Voica este deplin conştient de valoarea a ceea ce întreprinde, căci, iată, nu de mult, a dat la iveală cea de a cincea carte în care se ocupă de textul poetic eminescian. Este vorba de lucrarea intitulată *Reverii sub tei*, apărută la Editura *Floare Albastră* în decembrie 2006.

O idee care traversează această carte, putând fi considerată factorul unificator al studiilor ce o compun, este aceea care se referă la felul în care poate fi pusă în lumină prin cercetarea prozodică intervenția subconştientului creator în procesul complex şi misterios al creației. Ba, mai mult decât atât, dacă ne raportăm şi la celelalte cărți scrise de Adrian Voica despre poezia lui Mihai Eminescu, putem spune că această idee, prezentă şi în acestea, ne asigură de continuitatea întreprinderii autorului.

Se poate spune însă că *Reverii sub tei*, într-un anumit fel, se şi detaşează de celelalte lucrări ale sale despre poezia eminesciană prin bogăția şi noutatea ideilor, prin frumusețea demonstrației.

Menționăm între aceste idei pe aceea privind viziunea integratoare a lui Mihai Eminescu, o viziune în virtutea căreia Universul e văzut în unitatea sa dinamică sau ideea integrării armonioase a omului, prin iubire, în natură şi, deci, în Universul întreg, ideea conform căreia armonia poetică apare ca un reflex al armoniei existențiale, pe care în acelaşi timp o favorizează.

Sigur că, privit din perspectiva a ceea ce înțelege un teolog ca Valeriu Anania despre poezia religioasă, „Eminescu e departe de a fi un poet religios”[3]. Dar, citind studiile cuprinse în cartea lui Adrian Voica, ne-au venit în minte cuvintele lui N. Steinhardt, care dădea termenului de literatură religioasă un sens foarte larg şi care afirma că „Autorii profani sunt aceia

---

[3] Valeriu Anania, *Din spumele mării*, Editura Dacia, Cluj, 1995, p. 137.

care mai ales exprimă sentimentul religios al unei naţiuni, adeziunea ei la Misterul fascinant şi cutremurător"[4].

În primul dintre studiile cuprinse în această carte (*„Odiseea teiului în lirica eminesciană*"), de la care derivă şi titlul volumului, autorul demonstrează, mai întâi, că *teiul* prinde contur în imaginaţia poetică eminesciană abia prin anii 1873-1874, devenind emblema dragostei poetului pentru Veronica, pentru ca, după aceasta, referindu-se la anumite poezii din lirica erotică a lui Eminescu, să pună în lumină, cu mijloacele cercetării prozodice, acea viziune integratoare la care ne-am referit. Ritmul trohaic, impus în aceste poezii de subconştientul creator prin necesitatea adecvării prozodice la sentimentul dominant este o dovadă a profunzimii şi unicităţii acestei iubiri, după cum amfimacrul (-v-) structurat de sintagme în care apare cuvântul tei („Teiul vechi", „teiul sfânt"), ca şi de sintagma „buze dulci" (din poezia *Dorinţa*), este o sugestie pentru comuniunea om-natură în lirica erotică eminesciană.

Observând prezenţa *teiului* şi a *florilor sale* în poeziile inspirate de dragostea poetului pentru Veronica, dar şi structurile prozodice în care acestea intră, autorul *Reveriilor...* se simte îndreptăţit să afirme: *„Iubirea sa* nu poate fi împărţită între *femeie* şi *natură*, cum se întâmplă în cazul multora. Ea e privită ca un monolit în care părţile se deosebesc cu greu"[5]. Tot de aici şi concluzia că „teiul şi parfumul delicat al florilor sale devin un fel de blazon al iubirii triumfătoare, fără de care nu este posibilă (...) armonia existenţială"[6]. Iar ca reflex al acestei armonii „apare *armonia poetică*, înţeleasă de perfecţionistul Eminescu drept înălţare prin artă spre sublim şi absolut"[7].

De altfel, într-una din scrisorile adresate Veronicăi, în martie 1882, Eminescu scria: „Când ai să vii tu la Bucureşti, or să înflorească teii şi am să te plimb sub tei, ceea ce am visat de atâtea ori, fără să fi împlinit vreodată"[8]. Este semnul că, aşa

---

[4] Zaharia Sângeorzan, *Monahul de la Rohia*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000, p. 64.

[5] Adrian Voica, *Reverii sub tei*, Editura Floare Albastră, 2006, p. 11.

[6] *Ibidem,* p. 12.

[7] *Ibidem*.

[8] Cf. volumul *Dulcea mea doamnă, Eminul meu iubit*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 236.

cum reiese şi din studiile lui Adrian Voica, muzica divină a versurilor sale, starea de grație pe care o trăia cuplul, ocrotit de o natură care abia aşa dobândeşte atributele sacralității, toate acestea, pentru Eminescu, una sunt.

Comparând variante ale aceleiaşi poezii sau numai anumite versuri şi strofe ale acestora, cercetătorul ieşean atrage atenția asupra altitudinii la care ajunsese conştiința estetică a lui Eminescu. Astfel, pentru el, armonia poetică era atât de importantă, încât, odată găsită o anumită linie melodică, cea mai potrivită pentru a-şi comunica trăirea, poetul nu o mai schimba, chiar dacă introducea schimbări la nivel semantic. Până să ajungă, în *Povestea codrului*, la versul „Teiul floarea-i peste noi", având în schema ritmică o dipodie trohaică şi un anapest (-v -v vv-), Eminescu a încercat în variante alte formulări („Teiul frunza-i peste noi" şi „Codrul frunza-i peste noi"). S-au produs, deci, schimbări de ordin semantic, dar schema ritmică a rămas aceeaşi.

Dar poate că cele mai convingătoare argumente privind sacralitatea iubirii trăite şi exprimate de Mihai Eminescu le scoate Adrian Voica din observațiile pe care le face la nivel prozodic, în poezia *Să fie sara' n asfințit*, ultima poezie în care apare *teiul* eminescian. Comparând structura ritmică a două din versurile acestei poezii, autorul observă că sintagma „Şi capul meu" are, prozodic, aceeaşi alcătuire semantică cu construcția „De brațul tău", o dipodie iambică legată (v-v-). Este semnul aceleiaşi trăiri profunde în care *„bărbatul* şi *femeia* sunt numai aparent părți distincte ale *marelui tot*. În esență dragostea anulează entitățile…"[9].

Reproducem strofa în care apar aceste două versuri:

„Şi capul meu de grije plin
v-v- v-v-
De brațul tău se culce
v-v- v-v
Sub raza ochiului senin
v-v -vv v-
Şi negrăit de dulce."
vvv- v-v

[9] Adrian Voica, *op. cit.* p. 31.

Concluzionând, în finalul acestui prim studiu, autorul cărții, pe bună dreptate, spune: „Alegându-şi teiul ca emblemă a dragostei sale, Eminescu a plecat de la convingerea ancestrală a poporului său, conform căreia copacul acesta este unul sfânt, întocmai ca sentimentele încercate pentru Veronica”[10].

Mergând pe linia ce singur şi-a trasat-o, aceea de sondare a sensurilor de adâncime ale versului eminescian, Adrian Voica aduce în acelaşi timp noutăți legate de biografia interioară, sufletească, a poetului şi de meandrele, ascunse de cele mai multe ori sub un văl tainic, ale actului creator sau corectează anumite păreri ale unora dintre exegeții textului eminescian, unii dintre aceştia, autorități de marcă ai domeniului.

Astfel, discutând, într-un alt studiu, despre poezia *Floare albastră*, autorul arată cum Eminescu, spre deosebire de Novalis, ca urmare a intervenției subconştientului creator, stabileşte şi ritmic unitatea dintre puritatea şi farmecul „florii albastre” şi chipul iubitei din cadrul unei naturi edenice. Versul în care este numită iubita pierdută şi acela în care este evocată „floarea albastră” au aceeaşi alcătuire ritmică (două dipodii trohaice legate).

LI. „Ce frumoasă, ce nebună”
-v-v / -v-v
LV. „Floare albastră! floare albastră!”
-v-v / -v-v

Luând în discuție poezia *De câte ori, iubito…*, cu cele şapte variante ale sale, Adrian Voica aduce argumente de necontestat pentru a corecta o părere cvasiunanim acceptată sau, pătrunzând în laboratorul de creație eminescian, aduce la lumina conştiinței adevăruri care până acum au rămas ascunse.

El observă că poetul face, pe parcursul celor şapte variante mai multe schimbări ale ritmului şi ale măsurii până când ajunge, în virtutea imperativului adecvării prozodice, dictat de subconştientul creator, la formula ideală – alexandrinul românesc (14/13 silabe în ritm iambic, cu cezură mediană), cel mai potrivit tip de vers pentru specia elegiei.

---

[10] Adrian Voica, *op. cit*. p. 32.

Pe de altă parte, pornind de la semnificația pe care o atribuie rândului de puncte de suspensie ce desparte două versuri care fac pereche:

XI. „Visându-se ’ntr ’o clipă cu anii înapoi.
....
XII. Suntem tot mai departe deolaltă amândoi”

(fericirea aparține trecutului, pe când prezentul înseamnă separarea definitivă a celor doi), de la identitatea de structură prozodică a ultimelor două versuri ale acestei poezii, Adrian Voica ajunge să corecteze părerea conform căreia această poezie ar fi fost inspirată de sentimentele pe care Eminescu le-ar fi nutrit pentru Mite Kremnitz.

Reproducem mai întâi versurile:

„Din ce în ce mai singur mă ’ntunec şi îngheț,
v- v- v-v // v-v vv-
Când tu te pierzi în zarea eternei dimineți”.
v- v- v-v // v-v vv-

Pornind de la constatarea că în numeroase poezii ale lui Eminescu comuniunea dintre bărbat şi femeie se reflectă în structuri ritmice care au acelaşi conținut, autorul arată că, referindu-se în aceste versuri, la Veronica, poetul „asocia despărțirii vremelnice uitarea definitivă – fără să creadă în intensitatea sentimentelor ei, echivalente, de fapt cu ale sale”[11].

După cum se vede prin cele exprimate la nivel semantic, el, poetul, rămâne pentru totdeauna singur, pe când ea urmează să se realizeze „în zarea eternei dimineți”. Dar subconştientul creator intervine şi înlătură nedreptatea „prin alcătuirile ritmice identice ale versurilor menționate”[12].

Concluzia se impune de la sine: „Nici vorbă de Mite Kremnitz. Ca şi în cazul poeziei *Atât de fragedă…*, cumnata lui Maiorescu este beneficiara conjuncturală a unor versuri

---

[11] *Ibidem*, p. 64.
[12] *Ibidem.*

dedicate altei femei, care păstrează în adâncul lor muzica divină a dragostei adevărate”[13].

Luând în discuție, într-un alt studiu, versiunile (douăsprezece la număr) ale poeziei *Ochiul tău iubit*, comparându-le între ele şi comparându-le cu alte creații din lirica erotică eminesciană, cercetătorul ieşean vine cu alte subtile observații privind acest capitol al creației eminesciene:

Faptul că sentimentele sunt în general cenzurate, iar *teiul*, arborele sfânt al iubirii sale, lipseşte din aceste creații, îl duc pe autor la concluzia că aici „nu în mod cert”[14] este vorba despre Veronica. Iar repetiția unor scheme ritmice „ne edifică asupra nevoii de muzică interioară, pe care Eminescu o căuta şi o găsea în acest mod”[15]. De asemenea, observând valoarea unora din versiunile luate în discuție, Adrian Voica se simte îndreptățit să avanseze ideea că „unele antume alături de numeroasele variante rămase în manuscrise pot alcătui un *corpus* omogen menit să facă din Eminescu cel mai mare autor de lieduri din literatura noastră. Şi – fără îndoială – unul din cei mai valoroşi autori de lieduri din literatura europeană”[16].

Numeroasele reveniri, mai ales la nivel semantic, în variantele poeziei *Lasă-ți lumea…*, pentru a nuanța sau a preciza, a sublinia o idee, o atitudine, îl duc pe autor la observații subtile privind însăşi psihologia creatorului: „Obosit peste măsură de lupta surdă de peste zi, în care poeticul şi socialul îşi amestecau apele tulburi, poetul se întorcea la universul interior, convins că iubirea îi poate salva sufletul. De aici şi îndemnul: „Lasă-ți lumea ta…”[17]

Cu aceleaşi instrumente ale cercetării prozodice, autorul reuşeşte uneori să surprindă ceva din ceea ce constituie misterul actului creator. După ce arată cum, într-un anumit vers din *Scrisoarea I*, egalității de esență a două momente temporale îi corespund celule ritmice identice (doi peoni III):

---

[13] *Ibidem.*
[14] Adrian Voica, *op. cit*. p. 139.
[15] *Ibidem.*
[16] Adrian Voica, *op. cit*. p. 154.
[17] *Ibidem,* p. 105.

„Că ndărătu-i şi nainte-i întuneric se arată”
vv-v vv-v // vv-v vv-v

după ce arată cum acelaşi tip de structură ritmică apare şi într-un anumit vers din *Glossă*:

„Viitorul şi trecutul”
vv-v vv-v

care împreună cu versul următor dezvoltă, de fapt, aceeaşi idee:

„Sunt a filei două feţe”
vv-v -v -v

autorul conchide: „Dacă alăturăm versul citat din *Scrisoarea I* şi cel din *Glossă* şi constatăm că atât referirile la timp cât şi rezolvarea prozodică sunt identice, este cazul să ne întrebăm dacă o minte omenească – fie ea şi genială – poate stabili, singură, asemenea similitudini, sau intervine şi altceva, un element mai profund, care scapă înţelegerii noastre”.[18]

Vorbind despre caracterul compozit al *Scrisorii I*, despre împletirea de tonalităţi ca urmare a trecerii de la un sentiment la altul, despre „tablourile vivante cu aglomerări pestriţe şi irelevante”[19], în care se vede goana oarbă şi fără de sens a oamenilor, autorul arată cum toate acestea servesc poetului pentru ca, în ultimă instanţă, să dea expresie semantică şi prozodică pesimismului său funciar: „La neliniştile sale există un singur răspuns. *Moartea* – ca realitate universală – este unicul criteriu de care oamenii ar trebui să ţină cont atunci când edifică ceva sau, dimpotrivă, distrug:

Poţi zidi o lume ntreagă, poţi s ’o sfarămi… orice-ai spune
-v- v-v-v // -v -v / -v -v
Peste toate o lopată de ţărână se depune”[20]
vv-v vv-v // vv-v vv-v

---

[18] *Ibidem*, p. 79.
[19] *Ibidem,* p. 84.
[20] *Ibidem,* p. 82.

Sunt idei care ne duc cu gândul la *vanitas vanitatum* al Ecleziastului sau la textele Sfinților Părinți, care de atâtea ori au recomandat celor porniți pe calea nevoinței meditația la moarte ca realitate absolută.

Această ultimă carte a lui Adrian Voica vine să ne întărească convingerea că Eminescu este *poetul total*, preocupat de marile probleme ale existenței şi în acelaşi timp capabil să surprindă, prin ritmul interior al poeziei, sacralitatea sentimentului erotic, să deschidă cititorului receptiv la mesaj, prin muzicalitatea versului, calea de acces către infinit şi sublim.

O nouă monografie Eminescu

Ludmila BÂRSAN

Caius Dobrescu descrie în monografia *Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat. Imaginarul spațiului public* (Editura Aula, Brașov, 2004) modul în care sînt definite cele două domenii ale imaginarului în opera eminesciană. Tema poate genera numeroase polemici, din cauză că este greu de surprins granița la care cele două spații se detașează sau se întrepătrund. Demersul exegetic pornește de la epoca istorică în care se încadrează autorul, considerată atît din punctul de vedere al *utopiilor* sau *fantasmelor* care bîntuie spațiul intim, influențîndu-l pe cel public, cît și din perspectiva dezbaterilor politice care afectează conștiința individuală. Spiritul Biedermeier sau romantismul „îmblînzit" – cum îl denumește Virgil Nemoianu – influențează mediul în care s-a format Eminescu, reprezentînd și exemplificînd *„o etică a spiritualizării și o etică a confortului"*[1], un acord tacit între decență, confort și senzualitate. Interiorul domestic Biedermeier este atît de bine reprezentat în *Cugetările sărmanului Dionis*, încît însuși Caius Dobrescu se arată surprins și încîntat de noutatea (pînă la un punct!) a descoperirii sale. Impresiile criticului sînt ilustrate de recurența unor cuvinte precum „uimitor", „senzațional", „fascinant", „explozivă", mărci ale subiectivității, care, însă, credem noi, nu scad din valoarea demersului. Uimitor și cu adevărat senzațional i se pare autorului *„faptul că Eminescu își propune să conțină într-o poveste sentimentală perfect convențională* […] *unul dintre cele mai puternice mituri ale*

[1] Caius Dobrescu, *Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat. Imaginarul spațiului public*, Editura Aula, Brașov, 2004, p. 13.

revoltei"[2]. Uimitoare şi fascinantă este încărcătura ideatică aflată într-un *recipient narativ* destul de fragil şi tot uimitor este jocul *perspectivelor „interior" şi „exterior"*. Sunt idei care pe noi nu ne extaziază în nici un fel, cunoscîndu-le deja, mai ales că despre siguranța interioară, în raport cu instabilitatea exterioară, au scris numeroşi filosofi. Este singurul moment unde universitarul cade în capcana propriului său demers.

Spațiul privat este privit din trei perspective diferite, şi anume: cea a *„idilei"*, a *„barocului feeric"* şi a *„romanului analitic în versuri"*. Acest prim capitol este mai antrenant, datorită diversității temelor pe care le abordează. Încearcă (şi chiar reuşeşte) să descopere *expresiile aluzive îndrăznețe ale senzualității*, discursurile amoroase, insistînd subtil pe unele aspecte trecute cu vederea pînă acum, intenționat sau nu. Descoperă transfigurări ale relației erotice, trimiteri alegorice la uniunea sexuală, totul fiind un joc între *„permis şi interzis, între explicit şi ascuns, între inocență şi senzualitate"*[3]. Acest joc se realizează prin intermediul ambiguității şi cu participarea autorului: *„el lasă să se întrevadă şi în acelaşi timp învăluie senzualitatea omului matur"*[4]. Imaginarul baroc este vizibil în referințele la vis şi la *„spectrul bătrîneții şi morții prin exploziile* orbitoare *ale dorinței"*[5], magie ca iluzie a vieții, cît şi la ambiguitatea *„instinctului vital"*. „Romanul analitic" este de fapt o analiză a romanului, care, la Eminescu, încearcă să *„distileze acele momente esențiale ale experienței personale"*.

În capitolele consacrate imaginarului public, Caius Dobrescu analizează cu maximă obiectivitate şi răceală relația dintre Eminescu şi societatea timpului său. Remarcă o *frustrare* a lui Eminescu față de contemporani, marcată printr-o intensă dorință de a aparține unui grup şi de a avea sentimentul reprezentativității. Funcția primordială a poeziei este, după Eminescu, aceea de a înălța oamenii în demnitate.

---

[2] *Ibidem*, p. 50.
[3] *Ibidem*, p. 31.
[4] *Idem.*
[5] *Ibidem*, p. 42

În privința relației poetului cu transcendența, sînt prezentate trei moduri de raportare (doar le vom menționa): *agnostic*, *sceptic* şi *gnostic*. Sunt scrutate, de asemenea, tendințele prorevoluționare ale poetului, loialitatea lui față de tradiție situîndu-se, după cum crede criticul, deasupra celei religioase. Tot aşa, pentru poet, politica şi instituțiile sînt mai degrabă contra naturii şi a oamenilor, de unde concluzia lui Caius Dragomir că *„prin această opțiune,* (poetul) *îşi asumă, în forma radicală specifică temperamentului său şi laborioasei sale inteligențe, programul politic şi cultural al junimismului”*[6]. Latura polemică a monografiei se face remarcată mai ales în această parte, în care exegetul analizează aspectul politic al operei eminesciene şi *fanatismul* său ideologic.

În finalul cărții, Caius Dragomir se simte obligat să menționeze că: *„este esențial să înțelegem că aceste calități care fac din atitudinea publică eminesciană, în măsura în care o putem separa de caracterul său doctrinar, ceva demn de admirație, s-au putut dezvolta şi au fost puse în valoare în primul rînd datorită spațiului de dezbatere vibrant, plin de energie, creat de democrația liberală. Poate că şi fanatismele sale ideologice se datorează tot acestui climat. Dar aceasta nu elimină evidența că Eminescu rămîne un exemplu foarte puternic al adevărului că marii creatori ajung la adevărata lor împlinire numai în condiții de libertate, şi, prin aceasta, aduc un omagiu acelor regimuri ale libertății care i-au făcut posibili, indiferent de modul în care se raportează ei înşişi, în intervențiile lor «doctrinare», la acestea”*[7].

---

[6] *Ibidem*, p. 273.
[7] *Ibidem*, p. 333.

Ioan Țicalo – *Poetica instrumentelor muzicale în lirica eminesciană*

(Biblioteca „Miorița”, Câmpulung Bucovina, Suceava, 2006)

Eva DAMIAN

Ion Filipciuc crede că „observațiile profesorului Ioan Țicalo asupra figurilor poetice înfățișând instrumente muzicale în lirica lui M. Eminescu vin să ofere cititorului un spațiu de lectură mai puțin cunoscut sau investigat de către stilisticieni” şi că „eseurile din această carte dovedesc încă o dată că opera unui mare poet ne întâmpină cu surprize la fiecare nouă lectură” (coperta IV). Volumul *Poetica instrumentelor muzicale în lirica eminesciană* semnat de Ioan Țicalo completează şi înnoieşte, într-adevăr, într-o oarecare măsură, imensa colecție de scrieri critice inspirate de opera „poetului nostru național” (aşa cum îi place autorului să îl numească pe Mihai Eminescu).

Cartea este alcătuită din opt capitole (în mod inspirat numite de Ion Filipciuc „eseuri”), fiecare tratând pe scurt diferite teme aflate în strânsă legătură cu poezia lui Mihai Eminescu. Autorul porneşte de la *Mioritism în poezia lui Eminescu*, pentru ca apoi să atragă atenția asupra unui *Eminescu al Bucovinei*. În următoarele două eseuri, Ioan Țicalo ia în discuție *Dorul eminescian* şi *Timp(ul) eminescian*. Următorul capitol este şi cel care a inspirat titlul volumului: *Eminescu şi poezia instrumentelor muzicale*. Ultimele capitole au însă o notă dramatică: *„Şi mai potoliți-l pe Eminescu!”*, *Cuvânt şi tăcere în iubirea eminesciană*, *Solitudinea eminesciană* şi *„Conştiința” lui Eminescu*.

Profesorul Ioan Țicalo afirmă şi încearcă să şi demonstreze că există o serie de reminiscențe ale baladei *Miorița* în

poeziile lui Eminescu. Astfel, autorul consideră că „opera eminesciană reface prin excelență drumul mioritic de recucerire a «timpului pierdut» în integralitatea sa" şi aminteşte spre exemplificare poemele *Sarmis* şi *Gemenii*. Dar mai sunt şi alte poezii la care autorul face referire: *Pe lângă plopii fără soț* („o prea evidentă sugestie a imposibilității de împlinire prin iubire"), *Atât de fragedă...*, *Adio*, *Memento mori* (unde M. Eminescu creează un „peisaj abundent mioritic, corespondent perfect al stării sale poetice"), precum şi *Mai am un singur dor*.

În eseul *Eminescu al Bucovinei*, Ioan Țicalo aminteşte de controversa cu privire la originea poetului, presupusă a nu fi cea română, îndoială spulberată însă de G. Călinescu. Autorul duce ideea mai departe şi susține că aşa cum româna este limba lui Eminescu, printr-o inversiune de termeni în titlul, „Bucovina, cu toate bucovinele şi toate stelele de deasupra lor, e a lui Eminescu" (p. 25).

În capitolele *Dorul eminescian* şi *Timp(ul) eminescian*, profesorul Ioan Țicalo identifică un număr impresionant de titluri din opera eminesciană, dar face şi o analiză pertinentă a versurilor propuse spre exemplificare.

Capitolul care ne-a atras atenția în mod deosebit este cel intitulat *Eminescu şi poezia instrumentelor muzicale*. Autorul acestui volum identifică în poeziile eminesciene o serie de instrumente muzicale, a căror muzicalitate este interpretată în mod diferit de la caz la caz: „Unul din instrumente, frecvent folosit în opera eminesciană, simbolul inspirației poetice, al sonurilor de o cuceritoare profunzime, aparținătoare antichității ori chiar romantismului, e *lira*" (p. 57). *Harpa* şi *flautul* sunt alte două instrumente în strânsă legătură cu lira. Sunetele diafane ale harpei „par a fi desprinse din însăşi şoptirea divină pentru a-l înălța pe om în zona unde nu mai poate avea acces cu ochiul" (p. 61). Nu este uitat nici *buciumul*, „instrument românesc, al cărui sunet grav pare să vină de fiecare dată din ancestral pentru a-i aduce aminte omului că şi-a pierdut sfințenia" (p. 63). Un „bucium în miniatură", *cornul*, a fost „aproape de viețuitorul acestor meleaguri, însoțindu-l în cele ale vieții şi cele ale morții". Sunetul acestui instrument e

„întotdeauna dulce, ca o constantă” (p. 67). Mai sunt evocate şi alte instrumente: toaca, clopotul şi talanga. Ioan Ţicalo este de părere că „alternanţa ritmului bătăilor primului [toaca, n.n.] are darul de a însufleţi, de a revigora energiile umane până în momentul fluidizării acestora, când intervine cel de-al doilea [clopotul, n.n.] pentru a-i da omului posibilitatea trecerii dincolo de «limitările condiţiei temporale»” (p. 71).

Dacă prima parte a acestei cărţi pare a fi scrisă pe un ton de destindere, nu acelaşi lucru se poate spune despre ultima parte a volumului semnat de Ioan Ţicalo. Pornind de la depeşa expediată de la Viena de Petre P. Carp, *„Şi mai potoliţi-l pe Eminescu”,* cu un popas la *Cuvânt şi tăcere în iubirea eminesciană*, dar şi *Solitudinea eminesciană*, autorul încheie volumul pe un ton dramatic (sau cel puţin patetic) cu eseul *„Con-ştiinţa” lui Eminescu*. Termenul de *con-ştiinţă*, spune Ţicalo, „îi aparţine lui Dumitru Stăniloae şi se referă la conştiinţa psihologică, «ştiinţa mea ca subiect cunoscător despre mine ca un eu cunoscut (…) şi care se raportează în mod continuu la conştiinţa morală»” (p. 128). Cartea se încheie cu concluzia, mult prea previzibilă, că Eminescu, „atât ca persoană vieţuind în istorie, cât şi ca poet, vieţuind în «carnea» cuvântului, a tins către perfecţiunea propriei persoane, a năzuit să trăiască independent de timp, în acord cu valorile morale creştine, parte integrantă a sufletului său” (p. 129).

Studii eminesciene, vol. 3

Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”

(Iaşi, Editura Univ. „Al.I. Cuza”, 2006, 285 p.)

Alina PISTOL

Circumscriindu-se ediției a XXXII-a a Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”, desfăşurat la Iaşi, în perioada 25-28 mai 2006, *Caietele Colocviului* ***Studii eminesciene***, vol. 3, au apărut sub coordonarea lui Dumitru Irimia, Elena Dornescu, Ilie Moisuc şi Nicoleta Redinciuc. Volumul de față include studii şi eseuri semnate de către studenți din anii II-IV şi de către masteranzi ai facultăților de litere din centrele universitare Iaşi, Bucureşti, Sibiu, Cluj, Constanța, Timişoara, Craiova, Chişinău şi Bălți. El constituie un veritabil document al interesului constant de care se bucură Eminescu printre tinerii cercetători şi nu numai. De altfel, de-a lungul anilor, acest eveniment a inițiat un veritabil dialog intelectual între generații diferite de studenți eminescologi, imprimând dinamism vieții studențeşti şi literare ieşene.

În lumina celor enunțate mai sus, remarcăm studiul introductiv al prof. dr. Ştefan Afloroaei, *Eminescu. Memorie şi spațiu intermundiar*, care reprezintă textul conferinței de deschidere a colocviului. Studiul analizează reprezentările temporale din opera lui Eminescu, dar mesajul subsidiar este acela de a sfida efectele maladive ale unui timp al uitării, care ar putea distorsiona receptarea textelor eminesciene în parametrii autenticității. Pornind de la *Avatarii faraonului Tlà*, *Rugăciunea unui dac*, *Scrisoarea I*, *Diorama* sau *Sărmanul Dionis*, autorul aprofundează acele aspecte ce țin de fluxul temporal,

relația dintre aparență şi esență, spațiul intermundiar (mediator al memoriei şi prezentului, existenței şi neantului), timpul transmigrației, mitul metempsihozei, anamneză. Se trasează astfel puncte de convergență între textele eminesciene şi contemporaneitate: „…frontiera dintre cele aparente şi cele reale nu este niciodată decisă în chip definitiv (…); dincolo de ceea ce ne spune Eminescu în paginile sale de proză sau în unele poeme, o astfel de condiție ne priveşte mult mai mult decât am fi dispuşi astăzi să credem” (p. 14).

Volumul *Studii eminesciene, 3* se structurează în patru mari secțiuni, care reflectă şi tematica lucrărilor susținute pe secțiuni în cadrul Colocviului „Mihai Eminescu”: I. *Exegeze*, II. *Critica criticii*, III. *Stilistică şi poetică*, IV. *Publicistică*.

Acest volum poartă efigia „spațiului intermundiar”, enunțat încă din *Introducere* de Ştefan Afloroaei. Valențele dihotomiei generate de acest spațiu simbolic sunt surprinse la nivelul tuturor secțiunilor. Le regăsim în *Exegeze* (spre exemplu, în *Jocul şi problema scindării în poezia lui Mihai Eminescu* de Dumitru Pațanghel sau *Umbră – Vedere – Viziune în monologul Dochiei* de Carmen-Narcisa Braşoveanu), în *Critica criticii* (este cazul unor eseuri precum *Vieți paralele* de Roxana Husac sau *Poietica lui „a fi” sau „a părea” în receptarea imaginii lui Mihai Eminescu* de Corina Gruber), cât şi secțiunea consacrată publicisticii (a se vedea mai ales *Mihai Eminescu – „a fi” şi „a părea” extremist* de Valentin Derevlean).

Cea mai amplă secțiune este aceea dedicată stilisticii şi poeticii, cu un număr de 16 studii. Perspectivele diverse de cercetare a motivului *umbrei* sunt ilustrate de titluri precum: *Umbra – haos şi cosmos* de Ilie Moisuc, *Umbrele discursului poetic* de Alexandra Cătană, *Umbra în devenire* de Nicoleta Redniciuc, *Umbra, între geneză şi stingere* de Irina Pînzari, *Umbra – dimensiune semantică şi implicații existențiale (între existență şi aparență)* de Florina Florea şi *Valențe semiotice ale „umbrei” în lirica eminesciană* de Maria Trofin. În aceeaşi sferă a interpretării relațiilor dintre aparență şi esență se situează şi lucrările: *Redescoperirea „ființei” prin creație* de Ilie Moisuc, *Un phoenix e o pasăre-n vechime. „A fi” şi „a*

părea” în creația și poetica eminesciană de Anca Pusta, *Niveluri ale ambiguității în creația eminesciană* de Dan Botezatu, *Cuțitul în apă – limbajul ca umbră a Realității* de Sorana Dana Fotea. În aceeaşi secțiune consacrată stilisticii şi poeticii, se întâlnesc exerciții analitice de mare virtuozitate ale unor texte eminesciene: *„Când crivățul cu iarna...” – un model estemologic eminescian* de Victoria Ciorbă; *Eminescu dincolo de stilistică. „Într-o lume de neguri...” un exercițiu agnostic* de Elena Dornescu; *O interpretare filosofică a poeziei „Într-o lume de neguri...”* de Adina Camelia Bleotu; *„Când crivățul cu iarna...” Sceno-grafii mitico-lirice* de Ioana Repciuc ; *Arhetipuri şi ambivalență imagistică în poemul „Când crivățul cu iarna...”* de Adriana Milica şi *Pragurile şi porțile textului eminescian* de Anamaria Cristina Ianoşiu.

Veritabile pledoarii pentru o lectură modernă a operei lui Eminescu, dintr-o perspectivă cât se poate de contemporană, sunt textele semnate de: Floarea Sofia Rus – *Teorie şi modernitate în lirica eminesciană*; Marius Margea – *Odă (în metru antic) – lectură critică şi asumare poetică. De la lecturile reiterative la prezentificarea operei*; Natalia Ivaşîsen – *Eminescu şi „tăcerea” critică [critica din Basarabia ultimelor decenii]*; Ruxandra Ana – *Modele culturale europene în publicistica eminesciană*.

În concluzie, volumul de față captivează atât prin varietatea şi complexitatea studiilor, cât mai ales prin prospețimea unui exercițiu interpretativ realizat de către tinerii cercetători conectați la fenomenul literar actual, ca efect al unei convingeri unanime, formulate astfel: „S-ar părea că Mihai Eminescu nu trebuie să devină, sub nici o formă, chiar dacă aprobatoare, obiectul tăcerii, prejudecată supusă criticii...” (Natalia Ivaşîsen – *Eminescu şi „tăcerea” critică [critica din Basarabia ultimelor decenii]*, p. 98).

Centenar Mihai Eminescu

(„Cahiers roumains d'études littéraires"– nr. 2/1989)

Alina PISTOL

De-a lungul existenței sale, „Cahiers roumains d'études littéraires" şi-a propus promovarea în mediile intelectuale străine a numelor şi creației scriitorilor români, considerați deja „canonizați" în spațiul nostru cultural. Astfel, numere întregi au fost dedicate omagierii unor creatori români, circumscrişi ideii de model românesc, dar şi unui „europenism" subsidiar, ce ar fi fost garantul unei receptări critice de succes în spațiul occidental. Aparținând unor curente literare şi epoci dintre cele mai diferite, selecția operată de revistă are ca structură axiologică ideea de integrare într-o matrice a acțiunii exemplare în contextul literaturii noastre, fixând reperele unor noi curente de gândire sau de creație. Ovidiu Ghidirmic nota, într-un capitol dedicat hermeneuticii modelelor culturale: „Într-o cultură există mai multe asemenea personalități de marcă, reprezentative, care exercită o acțiune modelatoare, prin influența covârşitoare pe care o au asupra contemporaneității şi a generațiilor succesive"[1]. Personalitățile româneşti astfel impuse ca valori creditabile în exterior configurează, prin reperele pe care le fixează în conştiința intelectualului „din afară", înseşi dominantele culturii noastre. Nu trebuie uitat că receptarea acesteia în spațiul altor culturi porneşte de la un fundament destul de sărac în contextul totalitarismului, reticențele fiind destul de mari, chiar şi după '89. De aceea, realizatorii revistei au devenit conştienți de „dubla responsa-

---

[1] Ovidiu Ghidirmic, *Hermeneutică literară românească*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994, p. 198.

bilitate” pe care şi-au asimilat-o odată cu opţiunile exprimate în numerele omagiale, dedicate câte unui creator român reprezentativ: surprinderea atât a originalităţii creaţiei personalităţii-model, care să-l particularizeze în contextul european, şi nu numai, cât şi remarcarea existenţei unor elemente de universalitate, a unei valori, indiferent de spaţiul în care sunt receptate. Metoda este comună aceleia practicate, spre exemplu, de către Harold Bloom, în *Canonul occidental*, prin centrarea pe personalitatea creatorului, edificată prin mai multe instanţe, atât de natură interioară, cât şi exterioară.

Aceste numere de revistă au servit, o dată în plus, credinţei exprimate de către fondatorul acestei publicaţii, Adrian Marino, care semnala „o necesitate intelectuală fundamentală: transformarea prezentării culturii şi literaturii române în acte sistematice de cunoaştere şi difuzare – obiective competente, oneste şi libere, prin instrumente şi organe cât mai organizate, calificate şi active posibil”[2]. Numerele din „Cahiers roumains d'études littéraires” dedicate unui creator-etalon se dimensionează, aşadar, şi printr-un „activism pozitiv”, ce-şi fixează ca reper o receptare critică în direcţia dorită, prin acceptarea operei scriitorilor români ca valori cu adevărat „europene”. Intenţia aceasta este vizibilă inclusiv în numerele revistei de dinainte de '89. În mod evident, există aici în subtext şi dorinţa depăşirii unei preconcepţii – aceea de a respinge opera unui scriitor înainte de a fi pe deplin receptat, cu argumentul apartenenţei la o cultură care s-a considerat adesea, ea însăşi, minoră, fără un prestigiu consolidat în spaţiul occidental. Iar prin impunerea unei constelaţii de valori româneşti, în frunte cu cea reprezentată de creaţia eminesciană, fie şi numai prin originea etnică, cultura noastră are o şansă extraordinară de a se afirma ca spaţiu intelectual complex şi vital, capabil să trezească atenţia şi interesul celorlalţi. Dacă în deceniile '70-'80, tendinţa revistei era una de racordare la temele de dezbatere de atunci ale culturii europene, în deceniile următoare, planul de referinţă se va

---

[2] Adrian Marino, *Pentru Europa*, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 95.

redimensiona semnificativ. Noile ținte sunt globalismul, multiculturalismul şi circulația valorilor la nivel mondial.

Numărul ce marchează centenarul morții lui Mihai Eminescu se distinge prin multitudinea şi consistența articolelor semnate de către eminescologi reputați, dar şi de către oameni de cultură din alte domenii decât acela al literaturii. Impresia generală este aceea de corp compact, polivalent, un fapt inedit constituindu-l apariția în paginile revistei, pentru prima dată, a unor reproduceri de fotografii sau picturi de Ştefan Luchian, Gh. Petraşcu, D-tru Paciurea, Mişu Teişanu, A. Mursu, Camil Ressu, Aurel Bordenache, Sabin Bălaşa şi alții. Poetul este luat ca reper valoric absolut pentru întreg spațiul literar românesc, însă accentul cade pe revelațiile unei noi lecturi a operei sale, în spiritul secolului al XX-lea, disociată de clişeele vehiculate până atunci în critica literară. Răzbate din toate textele îndemnul la reîntoarcerea cititorului îndoctrinat cu formule exegetice „de-a gata" la textul propriu-zis, pentru o receptare nealterată a sensului: „Atemporel et métaphysique, l'esprit du siècle dernier est également le nôtre (…), la domination de la poésie lyrique, le sentiment exacerbé de la nature, la vocation de l'instauration, la recherche d'un idéal abstrait d'harmonie par la conciliation des contraires [sont] de traits essentiels et visibles du siècle dernier (…). Une retouche lucide de ce modèle, son approfondissement conscient et, ensuite, la transformation en taxinomie ne fera de mal à personne" (Mihai Zamfir, *Eminescu et le XX-ème siècle*, p. 26-32).

Alte articole din numărul de față disociază între percepția operei eminesciene la momentul apariției sale şi cel contemporan, susținând, însă, invariabila valorică a acesteia: Z. Dumitrescu-Buşulenga – *Eminescu – référence absolue de la poésie roumaine*, E. Todoran – *The Sacred Mountain and the Abysal Phenomenon*, George Munteanu – *L'Universalité de l'œuvre d'Eminescu*. Sunt dedicate unor aspecte legate de poetica anumitor texte eseurile lui George Popa – *Is "Hyperion" a drama of Time?*, Petru Creția – *Le Discours du Démiurge: histoire et analyse du texte*, Amita Bhose – *Cosmology of Mihai Eminescu*, G. I. Tohăneanu – *"The Desire" – A Possible*

Comment. Analizele fac remarcate şi elementele de intertextualitate cu opera eminesciană a creaţiilor unor poeţi moderni dintre cei mai diferiţi, de la Şt. Aug. Doinaş şi până la Nichita Stănescu. Romul Munteanu, directorul de atunci al revistei, nota: „Canoanele nu pot fi astăzi decât opţiuni individuale sau de grupuri restrânse de cititori din aceeaşi arie de cultură. Putem vorbi, însă, independent de canoane, de unele valori perene ale culturii”[3].

Calitatea de scriitor complet a poetului este pusă în valoare în articolele ce iau în discuţie şi alte expresii ale spiritului său creator: Mihai Drăgan – *Un roman poétique: Geniu pustiu (Génie solitaire)*, Al. Piru – *Le Théâtre d'Eminescu*, C-tin Barbu – *Les Sources de l'être dans les cahiers eminesciens*, Florin Manolescu – *La Photo d'un rêve*, Monica Spiridon – *Eminescu et l'âge mûr du journalisme roumain*.

În numărul pe care îl discutăm se pune accentul şi pe dimensiunea contemporană a receptării operei eminesciene, mai ales în alte medii intelectuale sau spaţii culturale, trecându-se peste anumite *tabu*-uri exegetice, prin referinţele la socialul şi politicul contextual: Al. Husar – *Eminescu et la Transylvanie*, Beatrice Ungar – *Eminescu in den Hermannstädter deutschsprachigen Zeitungen (1904-1939)*, Petre Popescu Gogan – *Echos de l'œuvre d'Eminescu dans la conscience des plasticiens*, Doina Condrea Derer – *L'Esegesi italiana dedicata a Mihai Eminescu*.

Ampla secţiune dedicată vieţii şi creaţiei lui Mihai Eminescu este încheiată conclusiv prin *Repères biographiques* de C. Stănescu şi *Réflexions sur l'œuvre et la personnalité d'Eminescu*. Şi celelalte capitole din sumarul acestui număr vizează, de asemenea, opera eminesciană: *La Chronique des traductions* include recenzia lui Ioan Pânzaru – *Notes sur quelques traductions de la poésie d'Eminescu*; în *Comptes rendus*, Gh. Ciompec semnează *L'Edition Perpessicius,* iar Marina Ionescu Mureşanu, *La collection «Eminesciana», éditions Junimea, Iaşi*.

---

[3] Romul Munteanu, *Cine instituie canonul?*, „Paradigma”, nr.1, 2002.

Revista reflectă şi prin acest număr cultivarea unor valori de tradiţie europeană. Prima ar fi aceea a caracterului integrator, „total”, prin recuperare – atât a complexităţii gândirii şi creaţiei poetului, cât şi prin intenţia de a sublinia ambivalenţa acestora, prin sincronism cu curentele filosofice ale epocii sale. Se propune un nou mod de a gândi valoarea, bipolar: prin ocurenţele naţionalului, ca spaţiu ce modulează în mod specific procesul de creaţie, dar şi ale universalului, accentuându-se intertextualitatea fiecărui text avut în vedere.

Omagierea scriitorilor români în numere speciale corespunde de fapt intenţiei de a impune un canon literar românesc spaţiului autohton, sufocat de literatura proletcultistă, cât şi un criteriu de evaluare a culturii noastre pentru „ceilalţi”. Revista îşi asumă astfel un rol normativ, nu numai pe acela de mediator. Rolul său principal este difuzarea valorilor româneşti în alte spaţii culturale. Cele peste trei de decenii de la apariţie, precum şi colectivul de redacţie reprezintă o garanţie a calităţii creaţiilor propuse. Trebuie avut în vedere şi faptul că numerele apărute în ultimii ani la Institutul Cultural Român îşi propun şi atragerea unor noi categorii de cititori, nu numai a celor „specializaţi”, interesaţi exclusiv de literatură. Se întâmplă aceasta poate şi pentru că „în literatură, în artă, în cultură, în general, tendinţa de structurare, întâi a unor norme, apoi a unor valori sigure, modelatoare şi modelizante, apare, deopotrivă, ca impusă de un *Zeitgeist*, dar şi de anumite instanţe (sociologice), proferându-şi funcţii normative coercitive; canonul devine sinonim cu Tradiţia, înţeleasă ca set de valori impuse pe diverse căi”[4].

[4] George Popescu, *Canon şi anti-canon, canonizare şi de-canonizare*, în „Paradigma”, nr. 1/2002.

Mihai Eminescu
– poezie, muzică, matematică –

Nicolae TORSAN

Legătura strânsă dintre poezie, muzică şi matematică este aproape evidentă, fiind suficient să amintim că, în poezie, ca şi în muzică, intervine cadenţa şi măsura, iar acestea înseamnă matematică.

În această notă, prezentăm o modalitate simplă de concretizare a acestei legături.

Vom folosi în acest scop, alfabetul normal ordonat şi rangurile literelor în această ordonare adică,

A	Ă	B	…	I	Î	…	P	Q	…	S	Ş	T	Ţ	…	Z
1	2	3	…	10	11	…	18	19	…	21	22	23	24	…	30

notând pauza dintre cuvinte (spaţiul) cu 31.

Totodată vom apela şi la mulţimea rapoartelor care caracterizează scara muzicală naturală sau scara majoră cu intonaţie justă. Dacă vom considera egal cu unitatea numărul de vibraţii pe secundă ale unei coarde vibrante pentru sunetul „DO de jos", atunci pentru celelalte sunete ale acestei scări muzicale avem corespondenţele:

sunete	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
nr. de vibraţii	1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2

Considerăm mulţimea M = (24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48).

Pentru început am ales poezia *Peste vîrfuri*, în care, cratimele care apar au fost asimilate cu pauza sau spațiul dintre cuvinte, având deci cota (sau rangul) egală cu 31.

Din textul poeziei, începând cu prima literă, formăm secvențele „înlănțuite” de litere, parcurgând textul în același sens, reținând acele secvențe pentru care suma rangurilor din alfabet ale literelor componente este egală cu un număr din mulțimea M.

Vom nota spațiul cu simbolul „x”, având rangul 31, fără a-l confunda cu litera x, având rangul din alfabet egal cu 28.

Deci, pentru textul, P E S T E X V Î R F U R I X…, avem secvențele:

PE = 18 + 6 = 24, pe care o reținem, urmează, PES = 24 + 21 = 45, pe care o reținem, apoi, PEST = 45 + 23 = 68, care se respinge și vom elimina prima literă, reluând procedeul, deci ES = 6 + 21 = 27, reținută etc.

În acest mod obținem un șir de numere, toate aparținând mulțimii M; 24, 45, 27, … , 48, 24.

Dacă împărțim fiecare termen al acestui șir la 24, obținem chiar rapoartele care caracterizează scara muzicală naturală, fiecare raport fiind apoi substituit cu sunetul corespunzător.

În acest fel, din textul poeziei obținem un șir de sunete, care pentru această poezie este următorul:

DO SI RE RE FA SI MI MI SOL SI SI FA SOL RE DO MI RE SI FA SI DO LA SOL SOL LA SI MI SOL FA MI SOL SI SI DO SI SOL SI DO_+ DO_+ SOL MI DO SI SOL MI DO SI RE LA LA RE FA RE DO_+ FA DO_+ RE DO SI RE RE FA MI MI SOL SOL SOL FA DO_+ SOL DO SI SI RE FA SOL DO_+ SI MI SOL FA FA LA SOL DO_+ FA FA SOL DO SI SOL DO LA SI FA DO_+ DO_+ DO
unde DO_+ este „DO de sus”.

În total sunt 98 de sunete care, în ordinea descrescătoare a frecvențelor lor în șir, sunt ordonate astfel:

sunete	SI	SOL	FA	DO	RE	MI	DO_+	LA
frecvențe	19	18	14	11	11	10	9	6

Referitor la şirul de sunete de mai sus, se constată următoarele:

- Textul poeziei conține 288 de caractere (litere, spații, cratime), care au generat 98 de sunete, care reprezintă 34,02%.
- În şir, succesiunea (DO-SI) apare de 7 ori, succesiunea (MI-SOL) apare de 5 ori, iar succesiunile (RE-FA) şi (SI-RE) apar de câte 4 ori.
- Succesiunile (DO-SI-RE-RE-FA), (SI-MI-SOL), (SOL-DO-SI) şi (SOL-MI-DO-SI) apar fiecare de câte două ori.
- Din cele 98 de sunete, 58 (adică 59,18%) s-au obținut din succesiuni formate din câte două caractere, 21 (adică 21,42%) din succesiuni de câte trei caractere, 18 (adică 18,36%) din succesiuni formate din câte patru caractere şi una singură a rezultat dintr-o succesiune formată din cinci caractere.

Pentru comparație au fost analizate, din acest punct de vedere, poeziile: *Se bate miezul nopții*, notată cu B, *Prin nopți tăcute*, notată cu C, *Somnoroase păsărele*, notată cu D şi poezia *Luna s-a*, a lui Arghezi, notată cu E.

Frecvențele relative (procentuale) ale sunetelor din şirurile specifice acestor poezii se prezintă astfel:

sunete	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO_+
Poezia B	8,79	16,48	7,69	21,17	8,79	10,90	12,00	13,18
Poezia C	4,87	10,97	12,19	17,07	10,97	8,53	15,83	18,29
Poezia D	8,10	15,31	8,10	18,01	16,21	8,10	14,41	11,71
Poezia E	11,57	11,57	6,31	20,00	12,63	8,42	12,63	11,57

Din totalul caracterelor acestor poezii, numărul (procentual) de sunete din şirurile lor specifice prezintă următoarele valori în ordinea din tabel a poeziilor: 34,06; 34,02; 34,05; 34,05, deci valori sensibil egale.

Din analiza detaliată a şirurilor construite pentru poeziile prezentate rezultă următoarele:

- Şirurile diferă între ele prin succesiunea sunetelor componente, prin legăturile lor bilaterale, prin frecvenţele de apariţie a sunetelor în şiruri, prin lungimile secvenţelor de caractere din care se obţin sunetele din şiruri. Toate acestea sunt consecinţe ale structurii textelor analizate.
- Dacă notăm cu L lungimea în caractere a unui text poetic şi cu N numărul de sunete din şirul obţinut conform acestei metodologii, atunci

$$L / N = \text{constant}$$

aceasta fiind o caracteristică a textelor poetice, valoarea constantei fiind aproximativ egală cu 2,927.

Pentru cele cinci poezii analizate s-au obţinut următoarele valori: 2,938; 2,890; 2,939; 2,936 respectiv 2,936.

Dacă notăm cu N(a) = 1,618, numărul de aur cu trei zecimale exacte, se constată că între valoarea constantei de mai sus şi N(a) există următoarea relaţie aproximativă:

$$2{,}927 = (3\ N(a) + 1)/2$$

Această construcţie ne permite să ataşăm fiecărei poezii cel puţin câte o melodie. În sensul aceasta, este necesar să stabilim, pentru fiecare sunet din şirul de sunete corespunzător poeziei câte o valoare, lucru care se poate realiza în mai multe feluri.

Astfel, fiecărui sunet îi putem ataşa câte o cotă, care să reprezinte numărul de caractere din secvenţa care generează sunetul respectiv. Pentru poezia *Peste vîrfuri*, primul sunet din şir este DO, care provine din secvenţa PE formată din două caractere, deci acest sunet are cota 2 etc. Toate sunetele din şir care au cota 2 le vom considera „optimi”, cele cu cota 3 sunt „doimi”, cele cu cota 4 sunt „pătrimi”, iar cele cu cota 5, de fapt una singură, se consideră „notă întreagă”. În baza acestor convenţii, respectând regulile componistice, se poate scrie pe portativ melodia respectivă.

Poezia eminesciană
Care-i amorul meu în astă lume
– aplicaţii ale secvenţelor fibonaciene –

Nicolae TORSAN

Şirul lui Fibonacci este definit prin recurenţă, pornind de la două numere date „a” şi „b”, astfel:

a, b, (a + b), (a + 2b), (2a + 3b), …

în care fiecare termen, începând cu al treilea, este egal cu suma celor doi termeni precedenţi. Diferite şiruri de tip F se obţin particularizând valorile numerelor „a” şi „b”. Orice secvenţă formată din cel puţin trei termeni consecutivi ai unui şir de tip F se numeşte secvenţă fibonaciană.

Considerăm şi alfabetul normal ordonat şi rangul literelor în această ordonare, adică substituţia:

A	B	C	…	P	Q	R	…	Z
1	2	3	…	16	17	18	…	26

Dacă la rangurile din alfabet ale literelor dintr-o secvenţă le adunăm numerele dintr-o secvenţă numerică, secvenţă numită cheie, iar numerele astfel obţinute le înlocuim cu literele, care în alfabet au aceste numere drept ranguri, spunem că secvenţa respectivă a fost descifrată cu substituţia dată de alfabetul normal ordonat, cu ajutorul cheii precizate. Astfel, folosind o notare simplificată, secvenţa CARTE, descifrată cu cheia (2, 11, -13, 2, 4) devine:

C	A	R	T	E
2	11	-13	2	4

E L E V I

O primă aplicație se referă la finalul poeziei

După ultimul vers al poeziei, apare drept încheiere expresia:

„ŞI ZI: DORMI DUSĂ, INIMA MEA ARSĂ”

Să considerăm expresia biblică „ALE TALE DINTRU ALE TALE”, folosită şi de către Eminescu, pe care o comparăm cu expresia din poezie, din care eliminăm primele două cuvinte. Se observă următoarele:

- ambele expresii au câte cinci cuvinte;
- prima expresia are 21 de litere, iar a doua 20, deci dacă din prima expresie eliminăm o literă, de exemplu prima literă din cuvântul ARSĂ, ambele vor avea câte 20 de litere, mai mult, fiecare dintre ele va conține câte patru litere A.

După eliminarea acestei litere şi a pauzelor dintre cuvinte, expresia din poezie se transformă în următorul şir:

D O R M I D U S A I N I M A M E A R S A

Numerotăm literele acestui şir, începând cu a şasea literă

1	2	3	4	…
D	U	S	A	…

şi reținem literele ale căror numere de ordine formează secvența fibonaciană 1, 2, 3, 5, 8, 13, obținem astfel secvența D U S I M R. Dacă această secvență o descifrăm cu cheia (0, 0, 1, 0, 1, 0), rezultă:

D	U	S	I	M	R
0	0	1	0	1	0
D	U	T	I	N	R

secvența finală, prin anagramare, conduce la cuvântul DINTRU.

Din expresia din poezie, după eliminarea literei A şi a literelor DUSIMR, din care am dedus cuvântul DINTRU, mai rămân următoarele litere scrise în ordine alfabetică, A A A A D E I I M M N O R S, pe care le scriem pe două linii, alternativ „sus-jos”, şi le numerotăm în sens invers (deci descrescător), adică

7	6	5	4	3	2	1
A	A	D	I	M	N	R
A	A	E	I	M	O	S

Din fiecare linie extragem literele ale căror numere de ordine formează secvenţa fibonaciană, 1, 3, 4, 7 şi obţinem secvenţele, R M I A, respectiv S M I A. Dacă aceste secvenţe le descifrăm cu cheile, (2, -1, -4, 0) respectiv (1, -1, -4, 0), obţinem:

R	M	I	A
2	-1	-4	0
T	L	E	A

S	M	I	A
1	-1	-4	0
T	L	E	A

din aceste secvenţe finale, prin anagramare, rezultă cuvântul TALE.

După această operaţie, în prima linie rămâne secvenţa, N D A, iar din a doua linie rămâne secvenţa, O E A, pe care le descifrăm cu cheile (-2, 1, 0), respectiv (-3, 0, 0) şi obţinem:

N	D	A
-2	1	0
L	E	A

O	E	A
-3	0	0
L	E	A

din secvenţele finale, prin anagramare, rezultă cuvântul ALE.

Deci textul final al poeziei este reprezentat de expresia biblică ALE TALE DINTRU ALE TALE, rezultat obţinut cu ajutorul secvenţelor fibonaciene.

A doua aplicație se referă la titlul poeziei

Considerăm textul format din cuvintele titlului ca un şir de litere, eliminând pauzele dintre cuvinte şi cratima, şir numerotat şi care va fi parcurs circular, deci după ultima sa literă se trece la prima literă, continuând numărătoarea.

Fie următoarea secvență fibonaciană, 1, 4, 5, 9, 14, 23, 37, 60, şi să extragem din şirul de mai sus, parcurs circular, literele ale căror numere de ordine sunt termenii acestei secvențe fibonaciene, obținem astfel succesiunea, C E I R U M E M. Dacă la aceste litere le adunăm cheia simetrică, (0, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 1) rezultă,

C	E	I	R	U	M	E	M
0	0	0	1	0	0	0	1
C	E	I	S	U	M	E	N

secvența finală, prin anagramare, conduce la cuvântul, EMINESCU.

Dar numele poetului se poate obține şi astfel:

Considerăm că binomul format din cratimă şi litera „i”, adică „-i” reprezintă un cuvânt din două litere, titlul având acum şapte cuvinte. Fie structura numerică, (1, 4), 2, 2, 2, 2, 2, 2 de care ne folosim în felul următor: din primul cuvânt al titlului reținem prima şi a patra literă, iar din toate celelalte cuvinte reținem a doua lor literă. Rezultă astfel secvența C E I S U M E N, care este o anagramă a cuvântului EMINESCU.

Omul planurilor vaste

Adrian VOICA

Asupra tuturor eminescologilor contemporani (să-i numim aşa pe toţi autorii care au consacrat studii poetului nostru naţional) Constantin Cubleşan are un preţios ascendent. Începând din 1994, când îi apare volumul *Eminescu în conştiinţa critică*, el înregistrează şi apreciază cu generozitate şi multă comprehensiune toate scrierile având ca tematică viaţa şi opera celui mai mare poet român. Operaţiunea vastă în care s-a angrenat acesta s-a soldat în timp cu alte volume, care au meritul de a se constitui într-o cronică vie a eminescologiei vremii noastre: *Eminescu în perspectivă critică* (1997), *Eminescu în orizontul criticii* (2000), *Eminescu în oglinzile criticii* (2001), *Eminescu în reprezentări critice* (2003) şi *Eminescu în privirile criticii* (2005).

Constantin Cubleşan a fost atras şi de editologia eminesciană. Primul pas l-a făcut cu antologia *Mihai Eminescu, Cezara* (2002), după care, animat de planuri ambiţioase, prezintă publicului un prim volum dintr-un ciclu nici măcar teoretic definitivat. Prin intermediul lui propune o altă abordare a operei eminesciene decât cea tradiţională. Este vorba de *M. Eminescu: ciclul schillerian*, (Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2006), ce contrastează prin dimensiunile reduse cu lungimea seriei pe care – menţionează autorul într-un *Cuvânt înainte* lămuritor – „n-am s-o pot isprăvi niciodată" (p. 7). De altfel, în această prefaţă succintă, Constantin Cubleşan reactualizează ideea lui Petru Creţia, după care ediţia de *Opere* iniţiată de Perpessicius în 1939 trebuie reluată din chiar momentul încheierii ei. Ca unul care cunoaşte în profunzime diferitele perspective din care este abordată lirica eminesciană, cercetă-

torul clujean avansează ideea inedită că poezia acestuia trebuie analizată pe *cicluri*, din moment ce poetul însuşi preferase această modalitate de tipărire a operei sale. Dar un protocronist în această privinţă poate fi considerat N. Georgescu, autorul unui studiu capital în cercetarea operei eminesciene, intitulat *Eminescu şi editorii săi* (2 vol., Editura Floare albastră, Bucureşti, 2000), care atrăsese cu obstinaţie atenţia asupra acestui aspect. Constantin Cubleşan îşi începe, aşadar, sublima aventură editologică, avertizându-şi cititorii că, deşi preferă această abordare inedită, el va releva „fondul ideatic" al fiecărei poezii „aşa cum îl percepem în veacul nostru, dar şi firul istoric al receptării lui de-a lungul vremii" (p. 5). Intenţia este însă aproape irealizabilă, deoarece paginile exegetice consacrate unei singure poezii formează adesea ele însele substanţa unui volum! Sursele critice (tot mai numeroase în cazul lui Eminescu) vor fi utilizate probabil selectiv, fiindcă altfel demersul exegetic este imposibil de realizat de un singur om – chiar entuziast şi cu ambiţie ardelenească, aşa cum este Constantin Cubleşan.

Alegerea „ciclului schillerian" pentru începutul seriei exegetice nu se explică atât prin bilingvismul poetului – adolescent format la Cernăuţi de nume sonore în învăţământul ardelenesc din a doua jumătate a secolului XIX, cât prin valoarea lor intrinsecă. În comparaţie cu *De-aş avea*... sau *O călărire în zori*, de pildă, care o preced cronologic în paginile „Familiei", *Speranţa*, considerată „o meditaţie cu implicaţii de ordin filosofic" este o poezie „tezistă întru totul, dar pătrunsă de un fior liric emoţional şi de un substrat ideatic de natură a trezi în cititorul român din Transilvania (şi nu doar) o puternică mobilizare, o credinţă în împlinirea uni deziderat naţional de secole, animat de suflul speranţei într-un deznodământ fericit" (p. 17). De la numărul de versuri ale *Speranţei* (45), presupunând amplificarea substanţială a modelului care nu conţine decât 18 (constatare aparţinând lui D. Vatamaniuc) până la precizarea că *refrenul* eminescian este „un leit-motiv inexistent în opera schilleriană" (p. 17) – aproape toate elementele formale conduc spre concluzia lui Perpessicius care o considera o „adaptare", fără să nege influenţa poetului german

în epocă. Dar aceste verigi ale unui lanț exegetic mult mai lung nu fac altceva decât să legitimeze opinia exprimată de G. Călinescu în studiul *Opera lui Mihai Eminescu*, reluat ca argument forte de Constantin Cubleşan: „Poezia lui Schiller este scurtă şi vagă, iar tema «speranței» e desfăşurată de Eminescu după canonul acestui fel de poezie, făcându-se aplicații în toate categoriile pasibile de acest sentiment”. Se naşte astfel o biografie a poeziei, în care acestea nu sunt singurele date esențiale. Punctul de plecare îl constituie Blajul, cu celebra sa *Câmpie* a *Libertății*, în care *Hoffnung* de Schiller va fi căpătat în conştiința poetului român alte rezonanțe decât cele obişnuite. „Poezia [*Speranța*, n.n.] poate fi citită, şi trebuie citită – ne avertizează Constantin Cubleşan la p. 19 – ca un prim manifest al atitudinii patriotice – exprimată acum prin mijloace poetice – căruia gazetarul Eminescu, de mai târziu, îi va fi credincios o viață întreagă”.

De altfel, lectura „subtextului” este preconizată şi de Cristian Livescu, autorul studiului *Întâiul Eminescu*, pentru care „motivul tălăzuirii”, atât de evident în *Speranța*, sugerează deopotrivă „o energie dezlănțuită” şi un „sentiment al surghiunului reflexiv dar şi al vivacității combinatorii” (p. 22). Abaterea de la textul german păstrează însă nişte constante, vizibile în timp, care ar putea constitui un element de certă originalitate. Interpretarea atitudinii eminesciene față de hipotextul german se conturează în viziunea istoricului Const. C. Giurescu, autorul studiului intitulat *Geneza poeziei „Speranța” a lui Eminescu*, ca preluare a unor elemente paratextuale şi de structură, trecute însă prin filtrul interpretativ propriu. El afirmă astfel că „Eminescu a pornit, ca şi în alte poezii ale sale, de la textul german, împrumutând de la acesta titlul, metrul şi ideea fundamentală” (p. 25). Cum puțin mai înainte istoricul afirmase că „versul e dactilic în ambele poezii”, este clar că prin „metru” el înțelege nu lungimea versului, ci *ritmul* acestuia. Dar *Speranța* nu are ritm dactilic (-vv-vv), ci amfibrahic (v-vv-v), după cum ne-o dovedesc versurile socotite de Constantin Cubleşan „leit-motivul acestei poezii”:

„Cum mângâie dulce, alină uşor
v-vv -v/ v-v v-
(v$\underline{2}$vv$\underline{5}$vv$\underline{8}$vv$\underline{11}$)
Speranţa pe toţi muritorii”.
v-v v- vv-v
(v$\underline{2}$vv$\underline{5}$vv$\underline{8}$v)

Dar nici în textul german nu observăm succesiunea iambilor, aşa cum pretinde Const. Giurescu, ci tot a unor construcţii amfibrahice! Anomalia n-a fost sesizată de Constantin Cubleşan, deşi cunoştinţele sale de natură prozodică s-au dovedit totdeauna solide şi exacte, iar cercetătorul moldovean L.I. Curuci, pe care-l citează, făcuse afirmaţii în acest sens.

Procedând astfel – adică realizând un colaj al judecăţilor de valoare exprimate de-a lungul timpului –, Constantin Cubleşan trebuie să se erijeze (*volens*, *nolens*) într-un judecător imparţial nu numai al opiniilor critice, ci şi al adevărului ştiinţific (sau numai tehnic) conţinut de acestea. Sintetizând opiniile înregistrate, Constantin Cubleşan vorbeşte despre *libertatea creatoare eminesciană*, presupunând asumarea „unor teme şi motive din autorii străini pe care şi le va încorpora propriei viziuni, până la pierderea, adesea, a identităţii originare a acestora” (p. 26), citând imediat cuvintele lui D. Vatamaniuc după care „traducerile lui Eminescu (…) poartă amprenta scrisului său şi unele reprezintă creaţii originale prin mesaj şi context social-politic” (p. 26). Însă consideraţiile lui D. Vatamaniuc din articolul *Eminescu şi traducerile sale literare*, ca şi ideile sintetizatoare ale lui Constantin Cubleşan nu se îndepărtează, ci mai degrabă rezumă opiniile lui G. Ibrăileanu – din păcate necitate – referitoare la acest aspect al procesului de creaţie eminescian. Ele sunt cuprinse în articolul *„Mai am un singur dor” este o… compilaţie?*, a treia „anexă” a studiului *Eminescu: Note asupra versului*, publicat în numerele 9 şi 10 din septembrie/octombrie 1929 ale revistei „Viaţa românească”. Fragmentul respectiv are următorul conţinut: „Eminescu ar fi făcut din versurile care l-au inspirat o poezie a sa, originală şi – după regulă – o poezie mai frumoasă decât modelul…”

Este notabil faptul că autorul volumului pe care-l recenzăm menţionează şi studiul *Schiller în literatura română*, apărut

sub semnătura lui Ion Gherghel în *Revista germaniştilor români* din 1935, cu ocazia împlinirii a 175 de ani de la naşterea poetului german. Interesant este faptul că Ion Gherghel acordă o atenție deosebită prozodiei, din moment ce considerațiile sale vizează mai puțin echivalențele semantice rezultate şi mai mult tehnica traducerii propriu-zise. Astfel, vorbind despre tălmăcirea poeziei *Hoffnung* de N. Tincu Velia în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" (1845), Ion Gherghel afirmă despre aceasta că prezintă „schimbări de ritmuri inexistente în model", în timp ce în tălmăcirea similară a lui S.G. Vârgolici din „Convorbiri literare" (1873) „versurile sunt însă slabe în urma ritmului nesigur" (p. 27). Tot „ritm nesigur" dar şi îndepărtare de text sunt specifice traducerii lui Millan Adrian din „Lumea ilustrată" (dintr-un an neprecizat, n.n.), în timp ce transpunerea Mariei Cunțan din „Viața literară" (1906) este, în ansamblu, „remarcabilă" (p. 28).

Trebuie să recunoaştem deschis că efortul documentar va fi imens, dacă ne gândim la perspectiva oferită de acele poezii despre care s-au scris zeci şi sute de articole. Cum va proceda Constantin Cubleşan? Va recurge la citarea lor selectivă? Va avea în vedere valoarea lor intrinsecă sau le va utiliza în funcție de ineditul şi pitorescul detaliilor? Greu de răspuns, fireşte, dar în studiul *Eminescu: ciclul schillerian* autorul nu putea omite „amănuntul" revelator că tânărul poet citea din Schiller chiar într-un loc impropriu cum este şura unui hotel – idee pe care G. Călinescu o preia din amintirile lui I.L. Caragiale. Constantin Cubleşan va oferi aşadar în cărțile sale viitoare o *bancă de date* privind poezia eminesciană, cât mai completă posibil – dar rămâne ca subiectivismul său critic (*obiectivitatea* fiind un deziderat cu statut de ideal) să decidă asupra priorității unora dintre ele.

În ce priveşte poezia *Resignațiune* (traducerea textului schillerian *Resignation*), Constantin Cubleşan face observația că în aceasta „resemnarea se află în pandant cu speranța" (p. 33), justificând astfel seria traducerilor din Schiller. Faptul că Eminescu a vibrat la anumite idei schilleriene (sau la opusul lor!) este de asemenea subliniat de autor. Ideea *veşniciei morții*, de pildă, care apare în următorul vers din *Resiganțiune*: „Căci

nici un mort nu iese din umbra groapei sale" „o vom regăsi (...) peste ani în sonetul *Veneția* (1883), constituind un indiciu de stabilitate, de consecvență în gândirea eminesciană" (p. 35). Versul vizat este cel din finalul sonetului: „Nu-nvie morții – e-n zadar, copile!".

Deşi formulează unele rezerve privind calitatea traducerii eminesciene, Constantin Cubleşan surprinde lupta poetului cu limba – un „limbaj neformat, prețios şi (*adesea*, n.n.) sforăitor" (p. 36). Dar, prin alăturarea *Resignațiunii* de *Speranța* – adică prin alegerea făcută de Eminescu însuşi – Constantin Cubleşan descoperă că acesta avea „o viziune" (preluată de fapt de la romantici), „un program de creație" subsumat „unui sistem de gândire şi de înțelegere a lumii pe care îl va dezvolta (…) şi aprofunda în evoluția operei sale" (p. 37).

Pe măsură ce istoria noastră literară valorifică idei critice inteligent argumentate, Constantin Cubleşan le preia cu scopul de a le salva, dintr-un sentiment de datorie față de Eminescu. Astfel, în carte un spațiu special îi este acordat lui Cristian Livescu, cel care afirmase că, în 1870, Eminescu alcătuise o listă de titluri, fără să țină seama de cronologia acestora, ci cu intenția vădită de a întemeia o lume poetică proprie. Un citat esențial din Cristian Livescu conține spre sfârşitul său certe judecăți de valoare, întru totul remarcabile: „ordinea poeziilor nu este cronologică, ci respectă o logică interioară, după modelul unor cărți lirice din spațiul german, configurând o dramă, cel mai adesea ruptura prin destin nefast a unei iubiri neîmplinite" (p. 39). Este prefigurat aici zbuciumul dragostei pentru Veronica, dar poate fi intuită şi setea lui de ordine, de perfecțiune. Şi – mai ales – este prezent în subsidiar pesimismul specific, cel care a generat, de fapt, ideile menționate. Cristian Livescu subliniază astfel că încă de timpuriu Eminescu îşi impusese nişte *norme artistice*, ținând deopotrivă de viziune şi – după cum am demonstrat noi înşine, referindu-ne la perioada vieneză – de construcția poetică, acordând prozodiei un rol deosebit. Rezumând – remarcă eminescologul Constantin Cubleşan – respectiva listă de titluri probează „intenționalitatea unei structuri unitare a operei, gândită anume" (p. 41).

Traducerea poeziei schilleriene *Hektors Abschied* sub titlul *Ector şi Andromache*, în 1868 (pe când Eminescu nu avea decât 18 ani), se înscrie astfel într-un *program* conceput de o gândire matură în care preponderente erau aluziile la contemporaneitate. Eminescu se dovedeşte de timpuriu un poet-patriot, căci ideea sacrificiului pentru naţie se împleteşte aici cu „exemplul unei bărbăţii demne de urmat pentru cititorul român de pretutindeni" (p. 44). *Prozodia eminesciană* este menţionată din nou, ca fiind net superioară traducerilor similare din epocă, efectuate, printre alţii, de Iacob Negruzzi. Avansată iniţial de D. Vatamaniuc, ideea este susţinută de Constantin Cubleşan ca semn al perfecţionismului eminescian, manifestat la o vârstă când alţi creatori nu-şi pun probleme de acest gen.

Dacă Eminescu intenţiona să traducă în româneşte întreaga lirică schilleriană rămâne o prezumţie detectabilă în scrierile lui G. Călinescu şi, mai recent, ale lui D. Vatamaniuc. Constantin Cubleşan reia ideea, considerând însă că traducerea baladei *Der Handschuh* (*Mănuşa*) în 1881 este o „reîntoarcere", aparent inexplicabilă, dar motivată artistic de „vechea şi statornica sa pasiune" (p. 48). Totuşi, asociind traducerea din 1866 (*Speranţa*) cu cea din 1881 (*Mănuşa*) – prin urmare texte apărute la distanţă de 15 ani –, ideea de ciclu capătă în viziunea lui Constantin Cubleşan conotaţii noi. Fiindcă, după cum se ştie, Eminescu a publicat în „Convorbiri literare" *grupaje* de poezii, care nu pot fi considerate *cicluri* decât rar, chiar dacă tematica (erotică) este precumpănitoare! Prin urmare – teoretic abordând chestiunea – , ne întrebăm cum va proceda Constantin Cubleşan în volumele următoare? Ce bază vor avea „ciclurile" sale? Se vor identifica sau vor fi diferite de cunoscutele *grupaje* eminesciene?

Consemnăm, deocamdată, că *anexele* volumului *M. Eminescu: ciclul schillerian* cuprind deocamdată menţionatele poezii schilleriene şi în alte traduceri specifice epocii, pentru a se dovedi superioritatea transpunerilor eminesciene.

Dar acesta este doar… *începutul* – după cum ne avertizează Costantin Cubleşan în prefaţa cărţii sale. Rămâne, într-adevăr, ca volumele viitoare să constituie o continuare armonioasă a prezentului studiu critic.

Bibliografie
– 2006 –

Întocmită de Mariana NESTOR şi Camelia STUMBEA,
B.C.U. „Mihai Eminescu”, Iaşi

EMINESCU, Mihai. **Atît de palid, de adînc de mîndru**. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 3, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Colinde, colinde**. În: *OGLINDA literară*, v. 5, 2006 dec, nr. 60, coperta I.

EMINESCU, Mihai. **Cu mâne zilele-ți adaugi**. În: *CRONICA*, v. 41, 2006 ian, nr. 1, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Cu mâne zilele-ți adaugi**. Cu un comentariu de Lucian Vasiliu. În: *FAMILIA*, v. 42, 2006 mar, nr. 3, p. 70-72.

EMINESCU, Mihai. **Eterna pace**. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 1, p. 249-250.

EMINESCU, Mihai. **Între nouri şi-ntre mare**. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 2, p. 249-250.

EMINESCU, Mihai. **Odă (în metru antic)**. Cu un comentariu de Angela Furtună, Răzvan Țupa, Echim Vancea. În: *FAMILIA*, v. 42, 2006 mar, nr. 3, p. 68-69.

EMINESCU, Mihai. **Odă (în metru antic)**. Cu un comentariu de Dumitru Chioaru. În: *FAMILIA*, v. 42, 2006 sep, nr. 9, p. 85-87.

EMINESCU, Mihai. **Odă (în metru antic) / Ode (În Ancien Metre).** Traducere în limba engleză de Adrian G. Sahlean. În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2006 iun, nr. 6, p. 105.

EMINESCU, Mihai. **Opera poetică**. Ed. a 2-a, rev., îngrijită de Dumitru Irimia. Iaşi, Polirom, 2006, 736 p., [22] p. fotogr.

EMINESCU, Mihai. **Poetul şi omul politic.** În *OGLINDA literară*, v. 4, 2005 iun, nr. 42, p. 1305.

EMINESCU, Mihai. **Poezii şi articole religioase**. Antologie şi prefaţă de Ion Buzaşi. Târgu Lăpuş, Editura Galaxia Gutemberg, 2006, 92 p. (Poeţi în rugăciune; 1)

EMINESCU, Mihai. **Scrisoarea IV** [fragment]. Cu un comentariu de Liviu Ioan Stoiciu. În: *FAMILIA*, v. 42, 2006 sep, nr. 9, p. 87-88.

EMINESCU, Mihai. **Se bate miezul nopţii = The Midnight is Tolled…** Traducere şi comentariu de Ioan Radu Văcărescu. În: *FAMILIA*, v. 42, 2006 sep, nr. 9, p. 83-85.

EMINESCU, Mihai. **Şi stînce pe stînce…** În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 4, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Ces oiseaux au bord du sommeil**. Version française par Constantin Frosin. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 2, p. 63.

EMINESCU, Mihai. **L'éternelle paix**. Version française par Coca Soroceanu. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 2, p. 63-64.

EMINESCU, Mihai. **Frémissements de bois**. Version française: Coca Soroceanu. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 4, p. 86-87.

EMINESCU, Mihai. **Loutchéaferoul**. Version française Claudia Pintescu. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 1, p. 54-64.

EMINESCU, Mihai. **São muito anos…; Quando até a voz…; Por mais estrelas…; Foram-se os anos…** Em tradução de Luciano Maia. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 3, p. 103-105.

EMINESCU, Mihai. **Tu viens illuminer**. Traduction du roumain par Nicolas Blithikiotis. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 1, p. 65-66.

EMINESCU, Mihai. **Vénus et Notre Dame**. Traduction du roumain par Nicolas Blithikiotis. În: *POESIS*, v. 17, 2006 sep-dec, nr. 9-12, p. 68.

SHAKESPEARE, William. **[Sonetul] XXVII: [Weary with tool. I haste me to my bed...] = Sătul de lucru**. Traducere de M. Eminescu. În: *POEZIA*, v. 140, 2006, nr, 4, p. 92.
Traducerea a fost realizată printr-un intermediar german în 1874.

AFLOROAEI, Ştefan. **Eminescu. Memorie şi spaţiu intermundiar. (Conferinţa de deschidere a lucrărilor Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”)**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 5-14.

AGACHI, Andreea. **Ispita primordialităţii în *Cezara* de Mihai Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 159-165.

ALBASTRU, Matei Gavril. **Structuri lirice şi motive romantice la Novalis şi Eminescu**. Bucureşti, România Press, 2005, 159 p.

ANA, Ruxandra. **Modele culturale europene în publicistica eminesciană.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 255-264.

ANDREI, Petruş. **Eminescu – eterna fascinaţie**. În: *CRONICA*, v. 41, 2006 ian, nr. 1, p. 20.

ANDRONACHE, Daniela. **Poezie şi frig**. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 4, p. 211-216.

ANGHELESCU, Mircea. **Receptarea lui Eminescu**. În: *CUVÂNTUL*, v. 12, 2006 ian, nr. 1, p. 9.

ANTIM, Alexandru. **O idolatrie monoteistă a modernităţii**. În: *CUVÂNTUL*, v. 12, 2006 apr 15 – mai 14, nr. 4, p. 10.

ARDELEAN, Petru M. **Icoana stelei ce-a murit: studii şi articole despre Eminescu**. Predoslovie de G. I. Tohăneanu. Arad, Multimedia International, 2005, 170 p.

BACIU, Rodica-Magdalena. **Conştiinţă critică şi viziune tragică în publicistica eminesciană**. Craiova, Universitaria, 2005, 152 p.

BALACI, Paşcu. **A trecut Eminescu prin Beiuş?** În: *FAMILIA*, v. 42, 2006 iun, nr. 6, p. 80-84.

BALTAG, Mihai. **Investigaţii inedite asupra textului liric eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu,

Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 197-202.

BĂDĂRĂU, George. **În amintirile contemporanilor** [Daniel Corbu, „Mihai Eminescu în amintirile contemporanilor”, Iaşi, Princeps Edit, 2005]. În: *CRONICA*, v. 42, 2006 feb, nr. 2, p. 12.

BĂDĂRĂU, George. **O nouă viziune** [Edgar Papu, „Eminescu într-o nouă viziune”, Iaşi, Princeps Edit, 2005]. În: *CRONICA*, v. 42, 2006 mai, nr. 5, p. 16.

BLANARU, Anamaria. **Aspecte ale imaginarului demagogiei în publicistica lui Eminescu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 265-270.

BLEOTU, Adina Camelia. **O interpretare filosofică a poeziei *Într-o lume de neguri*…** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 177-182.

BOGDĂNESCU, Simion. **Aspecte cosmogonice eminesciene**. În: *DACIA literară*, v. 17, 2006, nr. 64, p. 33-34.

BOTEZ, Adrian. **Ipostaze semantice ale *vinului* în poezia eminesciană**. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 1, p. 203-207.

BOTEZATU, Dan. **Niveluri ale ambiguității în opera eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 198-208.

BRAŞOVEANU, Carmen-Narcisa. **Umbră – Vedere – Viziune în monologul Dochiei**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 27-32.

BUHOCIU, Octavian. **Stihialul în opera poetică a lui M. Eminescu (1, 2, 3)**. În: *JURNALUL literar*, v. 17, 2006 ian-feb-mar, nr. 1-6, p. 7; apr-mai-iun, nr. 7-12, p. 7; iul-aug-sep, nr. 13-18, p. 5, 18.

BUZAŞI, Ion. **Elena Golovanova, „Memento mori”, Oradea, Asociaţia Română pentru Ex Libris, 2005**. În: *VIAŢA românescă*, v. 101, 2006 apr-mai, nr. 4-5, p. 246-247.

BUZAŞI, Ion. **Eminescu în privirile criticii**. În: *STEAUA*, v. 57, 2006 iul-aug, nr. 7-8, p. 112-113.

BUZAŞI, Ion. **Mihai Eminescu, „Ciclul schillerian”** [Constantin Cubleşan, „M. Eminescu: ciclul schillerian”, Cluj-Napoca, Grinta, 2006]. În: *STEAUA*, v. 57, 2006 dec, nr. 12, p. 50.

BUZAŞI, Ion. **O nouă ediţie din poeziile lui Mihail Eminescu**. [Mihail Eminescu, „Poesii: cu formele şi punctuaţia autorului”. Ediţie critică sinoptică de N. Georgescu. Bucureşti, Editura Floare albastră, 2004]. În: *VIAŢA românească*, v. 101, 2006 ian-feb, nr. 1-2, p. 10-14.

BUZAŞI, Ion. **Pasiunea pentru Şincai**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 39, 2006 ian 25, nr. 3, p. 14.

BUZAŞI, Ion; POP, Silvia; VOINA, Daniel. **Popasul lui Eminescu la Blaj : 1866-2006**. Blaj, Astra, Despărţământul „Timotei Cipariu”, 2006, [20] p.

CĂTANĂ, Alexandra. ***Umbrele* discursului poetic**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 129-137.

CERNĂIANU, Călin. **Conjuraţia anti-Eminescu**. [Tamaşi], Editura Semnele Timpului, 2005, 658 p.

CERNĂUŢI-GORODEŢCHI, Mihaela. **Poezie şi statistică**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 189-196.

CHIŢANU, Sorin. **Eminescu în critica germană**. Iaşi, Junimea, [2005], 304 p. (Eminesciana. Serie nouă; 14)

CIFOR, Lucia. **De la poetica elementelor la hermeneutica Fiinţei**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 35-76.

CIMPOI, Mihai. **Eminescu şi Leopardi**. În: *VIAŢA românească*, v. 101, 2006 iun-iul, nr. 6-7, p. 29-41.

CIOBOTARU, Anca ; DABIJA, Irina. **Personaje şi simboluri în drama eminesciană.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 166-171.

CIORBĂ, Victoria. ***Cînd crivățul cu iarna…* – un model estemologic eminescian.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 163-169.

CLINCI, Daniel. **Modele textuale eminesciene – perspectivă pragmasemantică asupra textului eminescian**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 39-44.

CODREANU, Theodor. **O carte postumă despre Eminescu a lui Edgar Papu** [Edgar Papu, „Eminescu într-o nouă viziune”. Iaşi, Princeps Edit, 2005]. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 ian, nr. 1, p. 2-3.

COLOŞENCO, Mircea. **Sonetele lui Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2006 ian, nr. 1, p. 35-38.

COLOŞENCO, Mircea. **390 de ani de la moartea lui W. Shakespeare (23 aprilie 1616) : Sonetul „Sătul de lucru”; Eminescu – Shakespeare.** În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2006 apr, nr. 4, p. 91-92.

CONSTANDACHE, Marian. **Eminescu – o posibilă hermeneutică pentru destructurarea lecturii.** În: *PATUL lui Procust*, v. 1, 2006, nr. 1, p. 11-15.

CONSTANDACHE, Marian. **Luceafărul eminescian : note la o paradigmă transmodernă**. Iaşi, Princeps Edit, 2006, 94 p.

CONSTANTINESCU, Richard. **Eminescu la Mănăstirea Neamț**. În: *ROST*, v. 4, 2006 feb, nr. 36, p. 53-54.

CORBU, Daniel. **Mihai Eminescu în amintirile contemporanilor**. Iaşi, Princeps Edit, 2005, 442 p. (Document)

COROIU, Constantin. **O ediție Eminescu** [Mihai Eminescu, „Opera poetică". Ed. a 2-a, rev., îngrijită de Dumitru Irimia. Iaşi, Polirom, 2006]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2006 iun, nr. 6, p. 86-87.

COSMESCU, Alexandru. **Gîndirea gîndirii *într-o lume de neguri***. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 51-56.

COSTEA, Monica I. **Structuri stilistice ale antinomiei în opera eminesciană (unic/multiplu).** Paşcani, Moldopress, 2006, 239 p. (Scriitori păşcăneni)

COTORCEA, Livia. **Ipostaze imagistice şi semantice ale *valului* în poezia eminesciană**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 7-34.

COZMEI, Ion. **Eminescu are descendenți pe linie paternă în Bucovina**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 feb-mar, nr. 2-3, p. 45.

COZMEI, Ion. **Lecție de paternitate, de la Eminovici citire**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 iul, nr. 7, p. 32.

CREȚU, Bogdan. **Între privat şi public: un alt Eminescu**. [Caius Dobrescu, „Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat, imaginarul spațiului public". Braşov, Editura Aula, 2004]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2006 ian, nr.1, p. 68-70.

CREȚU, Nicolae. **O obsesie a eminescologilor?** În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2006 iun, nr. 6, p. 83-85.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Cât de „retrograd" este Mihai Eminescu? 7 răspunsuri unui procuror**. Bucureşti, Cartea Universitară, 2005, 32 p.

CRIŞAN, Radu Matei. **Spre Eminescu: răspuns românesc la amenințările prezentului şi la provocările viitorului**. Ediția a 3-a revizuită. Bucureşti, Cartea Universitară, 2005, 400 p.

CRUPA, Adrian. **Lecturi patristice eminesciene: Nicodim Monahul, *Pentru păzirea auzului***. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 141-148.

CUBLEŞAN, Constantin. **Critica edițiilor (I. E. Torouțiu)** [I. E. Torouțiu, „Exegeza eminesciană: poezii antume din punct de vedere filologic”. Antologie, notă editorială şi bibliografie de Doina Rizea. Prefață de Nicolae Georgescu. Bucureşti, Editura Floare albastră, 2002]. În: *DACIA literară*, v. 17, 2006, nr. 64, p. 26-29.

CUBLEŞAN, Constantin. **„Eminescu, azi”**. [Cassian Maria Spiridon, „Eminescu, azi”, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2004]. În: *VIAȚA românească*, v. 101, 2006 ian-feb, nr. 1-2, p. 215-218.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu despre catolicism [**Mihai Eminescu, „Poezii şi articole religioase”. Antologie şi prefață de Ion Buzaşi. Târgu Lăpuş, Editura Galaxia Gutemberg, 2006]. În: *POESIS*, v. 17, 2006 sep-dec, nr. 9-12, p. 73.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu în privirile criticii**. Cluj-Napoca, Grinta, 2005, 288 p.

CUBLEŞAN, Constantin. **În „raza gândului etern”** [Dumitru Micu, Eminescu în „raza gândului etern”, Bucureşti, Editura Vestala, 2005]. În: *CRONICA*, v. 41, 2006 ian, nr. 1, p. 12.

CUBLEŞAN, Constantin. **Libertatea metafizică** [George Popa, „Libertatea metafizică eminesciană”, Iaşi, Timpul, 2005]. În: *DACIA literară*, v. 17, 2006, nr. 66, p. 44-45.

CUBLEŞAN, Constantin. **M. Eminescu : ciclul schillerian**. Cluj-Napoca, Grinta, 2006, 111 p.

CUBLEŞAN, Constantin. **Subconştientul imperial**. [Cornel Ungureanu, „Imediata noastră apropiere” (1990); „Mitteleuropa periferiilor” (2001)]. În: *LUCEAFĂRUL*, 2006 ian 11, nr. 1, p. 5.

CUCERZAN, Eugen S. **Mihai Eminescu şi idealul roman**. În: *STEAUA*, v. 57, 2006 oct-nov, nr. 10-11, p. 15-17.

CULIANU, Ioan Petru. **Studii româneşti**. Traduceri de Corina Popescu şi Dan Petrescu. Ediția a 2-a. Iaşi, Polirom, 2006, 1 vol. (Biblioteca Ioan Petru Culianu)
DENCIU, Ioan Dumitru. **Hieroglifa Eminescu**. În *OGLINDA literară*, v. 4, 2005 feb, nr. 38, p. 1105.

DENCIU, Ioan Dumitru. **Timp şi eternitate: o viziune filosofică a lui Eminescu.** În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 oct, nr. 46, p. 1512.

DEREVLEAN, Valentin. **Mihai Eminescu – a fi şi a părea extremist**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 245-254.

DIACONESCU, Mircea-Valeriu. **De la Eminescu la Einstein - povestea unei iubiri în timp şi spațiu.** În: *JURNALUL literar*, v. 17, 2006 ian-feb-mar, nr. 1-6, p. 14; apr-mai-iun, p. 20.

DOBRESCU, Caius. **Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat, imaginarul spațiului public**. Braşov, Editura Aula, 2004.

DORNESCU, Elena-Iuliana. **Eminescu dincolo de stilistică. *Într-o lume de neguri…* un exercițiu agnostic**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 170-176; *DACIA literară*, v. 17, 2006, nr. 68, p. 34-37.

DULCIU, Dan Toma. **O fotografie senzațională: *Eminescu, Veronica Micle, I.L. Caragiale şi Al. Vlahuță în mijlocul unui grup de actori.* Note pe marginea unei legende**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 149-155.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Despre „Odă (în metru antic)".** În: *OGLINDA literară*, v. 5, 2006 oct, nr. 58, p. 2136, 2141.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi România**. În: *DACIA literară*, v. 17, 2006, nr. 67, p. 3-4.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu, între credință şi cunoaştere** [I]. În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 apr, nr. 52, p. 1808.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu, între credință şi cunoaştere** [II]. În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 mai, nr. 53, p. 1860.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu, între credință şi cunoaştere** [III]. În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 iun, nr. 54, p. 1945.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi Novalis** [I]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 ian, nr. 37, p. 1056.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi Novalis** [II]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 feb, nr. 38, p. 1096.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi Novalis** [III]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 mar, nr. 39, p. 1144.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi Novalis** [IV]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 apr, nr. 40, p. 1192-1193.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi Şcoala din Heidelberg** [I]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 iun, nr.42, p. 1288-1289.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi Şcoala din Heidelberg** [II]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 iul, nr. 43, p. 1340.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi Şcoala din Heidelberg** [III]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 aug, nr. 44, p. 1392.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi Şcoala din Heidelberg** [IV]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 sep, nr. 45, p. 1444.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu şi Şcoala din Heidelberg** [V]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 oct, nr. 46, p. 1496-1497.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Umanism şi „Spat' Romantik"**. [I]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 nov, nr. 47, p. 1548.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Umanism şi „Spat' Romantik"**. [II]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 dec, nr. 48, p. 1600.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Umanism şi „Spat' Romantik"**. [III]. În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 ian, nr. 49, p. 1652.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Umanism şi „Spat' Romantik"**. [IV]. În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 feb, nr. 50, p. 1704.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Umanism şi „Spat' Romantik"**. [V]. În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 mar, nr. 51, p. 1756.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **O imagine din „Scrisoarea I", rod al unei lecturi erasmice ori lucianesti**. În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 sep, nr. 57, p. 2080.

EPURIANU, Paula Daniela. **O perspectivă asupra sonetului eminescian**. Reşiţa, Tim, 2005, 116 p. (Colecţia Eminescu; 10)

FILIPCIUC, Ion. **Simptomurile politice în boala lui Eminescu**. Iaşi, Timpul, 2005, 226 p.

FLOREA, Florina. **Umbra – dimensiune semantică şi implicaţii existenţiale (între existenţă şi aparenţă).** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 155-162.

FOTEA, Sorana Dana. **Cuţitul în apă – limbajul ca umbră a Realităţii**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 209-220.

GALBEN, Cornel. **Ion Cârnu, „Drumuri eminesciene” [**Piatra Neamţ, Editura Nona, 2003]. În: *ATENEU*, v. 43, 2006 feb, nr. 2, p. 7.

GANĂ, George. **Manuscrisele eminesciene facsimilate**. În: *CUVÂNTUL*, v. 12, 2006 ian, nr. 1, p. 10.

GEORGESCU, Nicolae. **Eminescu, mereu nou. Cum a fost arestat Eminescu la 28 iunie 1883.** (I). În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 nov, nr. 59, p. 2198.

GEORGESCU, Nicolae. **Eminescu, mereu nou. Cum a fost arestat Eminescu la 28 iunie 1883.** (II). În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 dec, nr. 60, p. 2254.

GEORGESCU, Nicolae. **Odaia filologică a poetului. I. Sursa luminii**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 feb-mar, nr. 2-3, p. 37-38.

GEORGESCU, Nicolae. **Odaia filologică a poetului. II. Lumina de la răsărit…** În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 apr, nr. 4, p. 28.

GEORGESCU, Nicolae. **Odaia filologică a poetului. III. Lumina, ca expresie**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 iul, nr. 7, p. 26-27.

GEORGESCU, Nicolae. **Odaia filologică a poetului. IV. Omul ca lumină**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 aug-sep, nr. 8-9, p. 43-44.

GEORGESCU, Nicolae. [**Odaia filologică a poetului]. V. Sâmburul luminii**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 oct, nr. 10, p. 32-33.

GEORGESCU, Nicolae. [**Odaia filologică a poetului]. VI. Lumină, dulce lumină**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 nov-dec, nr. 11-12, p. 39.

GHEORGHE, Mircea. **Eminescu - glose pe marginea unui „scandal”.** În: *TIMPUL(Iaşi),* v. 7, 2006 ian, nr. 1, p. 4.

GHIŢULESCU, Mircea. **Histrionismul lui Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2006 aug, nr. 8, p. 131-132.

GOIA, Lili. **Câteva consideraţii despre regnul vegetal în lirica lui Eminescu**. În: *OGLINDA literară*, v. 5, 2006 oct, nr. 58, p. 2169-2170.

GOIA, Lili. **Trei secvenţe cu Eminescu.** În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 mai, nr. 41, p. 1250.

GOLOVANOVA, Elena M. **„Memento mori”: poemul civilizaţiei umane**. Oradea, Asociaţia Română pentru Ex Libris: Biblioteca Judeţeană „Gh. Şincai” Bihor, 2005, 150 p.

GORCEA, Petru Mihai. **Eminescu**. Ed. a 3-a. Piteşti, Paralela 45, 2001-2005, vol. 1, 3.

GRĂSOIU, Liviu. **Momente întru nemurirea poetului** [„Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu”. Ediţie critică de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2005, vol. II-V]. În: *VIAŢA românească*, v. 101, 2006 mar, nr. 3, p. 199-201.

GRINEA, Andreea. **Mihai Eminescu – „*Gazetarul Naţional*”.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 237-244.

GRUBER, Corina. **Poietica lui *a fi* şi *a părea* în receptarea imaginii lui Mihai Eminescu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 81-89.

HAŞEGAN, Teodor. **Mişu Teişanu şi *Luceafărul* în stilul Art Nouveau**. În: *CRONICA*, v. 41, 2006 ian, nr. 1, p. 7.

HAŞEGAN, Teodor. **Pictura Taminei: *Diafania* în lumina versului eminescian**. În: *CRONICA*, v. 41, 2006 ian, nr. 1, p. 7.

HOLBAN, Ioan. **Cine e Eminescu?** În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2006 mar, nr. 3, p. 41-43.

HOLBAN, Ioan. **Cum citim pe Eminescu?** În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2006 feb, nr. 2, p. 43-46.

HUSAC, Roxana. **Vieţile paralele**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 59-69.

HUŢANU, Dumitru. **Duiliu Zamfirescu – „Eminescu".** În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 iun, nr. 42, p. 1299.

IACOB, Livia. **Eminescu – literaritatea publicisticii**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 172-180.

IANOSIU, Anamaria Cristina. **Pragurile şi porţile textului eminescian**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 221-234.

ILIE, Marcela-Oana. **Influenţe schopenhaueriene în gîndirea filosofică eminesciană.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 271-286.

ILINCAN, Vasile. **Mihai Eminescu, publicist („Albina", „Familia", „Federaţiunea", „Convorbiri literare" şi „Curierul de Iaşi").** Suceava, Editura Universităţii din Suceava, 2006.
IORGA, Nicolae. **Eminescu şi generaţia de astăzi [16 nov 1903].** În: *ROST*, v. 3, 2005 mai, nr. 27, p. 19-20.

IORGA, Nicolae. **Şi iarăşi Eminescu**. În: *ATENEU*, v. 43, 2006 ian, nr. 1, p. 1.
Din "Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică"

IRIMIA, Dumitru; HULUBAŞ, Adina; PANAITE, Oana. **Dicționarul limbajului poetic eminescian : concordanțele poeziilor postume**. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006, 4 vol.

IVASÎŞEN, Natalia. **Eminescu şi „tăcerea” critică (critica din Basarabia ultimelor decenii).** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 97-102.

JUCAN, Grațian. **M. Eminescu la Răşinari**. În: *POESIS*, v. 16, 2005 iun-iul, nr. 6-7, p. 70-71.

JUCAN, Grațian. **M. Eminescu şi M. Pascaly**. În: *POESIS*, v. 16, 2005 oct-dec, nr. 10-12, p. 82-83.

JUCAN, Grațian. **M. Eminescu şi „Miorița”.** În: *POESIS*, v. 16, 2005 aug-sep, nr. 8-9, p. 84-87.

JUCAN, Grațian. **Mihai Eminescu şi poeții ardeleni**. În: *POESIS*, v. 16, 2005 mart-mai, nr. 3-5, p. 76-81.

JUCAN, Grațian. **Mihai Eminescu şi tezaurul folcloric (4).** În: *POESIS*, v. 17, 2006 sep-dec, nr. 9-12, p. 63-67.

JUCAN, Grațian. **Paternitatea eminesciană a unui articol**. În: *DACIA literară*, v. 17, 2006, nr. 64, p. 29-32.

LAZĂR, Elena. **„Luceafărul” în limba greacă**. [Ediție bilingvă, apărută la Editura Erodios, în traducerea lui Nikos A. Tentas]. În: *LUCEAFĂRUL*, 2006 ian 18, nr. 2, p. 17.

MANIU, Leonida. **Un aspect al universalității eminesciene: dorul nemărginit.** În: *CRONICA*, v. 41, 2006 ian, nr. 1, p. 3.

MANIU, Leonida. **Un posibil ecou hegelian în lirica eminesciană**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 119-126.

MANTA, Marius; MUNTEANU, Ştefan. **Ştefan Munteanu: „Eminescu rămâne exponentul culturii române la orice judecată de apoi a spiritului universal”**. În: *ATENEU*, v. 43, 2006 mar, nr. 3, p. 3.

MARCUS, Solomon. **Eminescu şi matematica**. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 6, 2006 feb 9-15, nr. 50, p. 17.

MARGEA, Marius. **Odă (în metru antic) – lectură critică şi asumare poetică. De la lecturile reiterative la prezentificarea operei**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 90-96.

MARIAN, Rodica. **Dedublarea în discursul narativ fantastic la G. Rodenbach şi M. Eminescu**. În: *STEAUA*, v. 57, 2006 ian-feb, nr. 1-2, p. 23-26.

MARIAN, Rodica. **Gândirea eminesciană**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 17, 2006 iul, nr. 7, p. 6.

MARIAN, Rodica. **Identitate şi alteritate: Eminescu şi Blaga**. Bucureşti, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2005, 175 p.

MARIAN, Rodica. **Reintegrarea *alter*-ului în *Sărmanul Dionis***. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 77-98.

MĂNUCĂ, Dan. **Eminescu şi protocronismul**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2006 iun, nr. 6, p. 60-62.

MELINESCU, Gabriela. **Eminescu a gândit şi a simțit şi pentru noi**. În: *CUVÂNTUL*, v. 12, 2006 ian, nr. 1, p. 15.

MICU, Dumitru. **Eminescu în „raza gândului etern”.** Bucureşti, Vestala, 2005, 224 p.

MIHĂILESCU, Dan C. **Perspective eminesciene**. Ediția a 2-a, revăzută şi ne-adăugită. Bucureşti, Humanitas, 2006, 273 p.

MILICĂ, Adriana. **Arhetipuri şi ambivalență imagistică în poemul *Cînd crivățul cu iarna…*** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 191-197.

MITICAN, Ion. **Ne întîlnim cu Veronica Micle şi distinşii ei contemporani**. Iaşi, Tehnopress, [2006?], 273 p. : fotogr.

MIU, Constantin. **Categorii ale timpului sacru la Eminescu şi Eliade.** În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 mai, nr. 53, p. 1861.

MIU, Constantin. **Hierofanii în „Luceafărul”.** În: *ROST*, v. 3, 2005 iun, nr. 28, p. 35-36.

MODORCEA, Grid. **Shakespeare şi Eminescu**. Craiova, Aius PrintEd, 2006, 308 p.

MOISUC, Ilie. **Despre treptele Ființei eminesciene**. În: *DACIA literară*, v. 17, 2006, nr. 64, p. 35-37.

MOISUC, Ilie. **Umbra - haos şi cosmos**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 105-113.

MUŞAT, Carmen. **Actualitatea lui Eminescu**. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 6, 2006 feb 2-8, nr. 49, p. 3.

NEAGU, Gheorghe. **„Mitul Eminescu" – Theodor Codreanu.** [Theodor Codreanu, „Mitul lui Eminescu", Iaşi, Ed. Junimea, 2004] În *OGLINDA literară*, v. 4, 2005 iun, nr. 42, p. 1296.

NEDELCEA, Tudor. **Pentru mine, Eminescu…** Pref. de Mihai Cimpoi şi Theodor Codreanu. Postfață de Victor Crăciun. Craiova, Scrisul Românesc, 2005.

NIȚIŞOR, Andreea Tereza. **Cassian Maria Spiridon – *Eminescu, azi* (Iaşi, Editura Junimea, 2004)**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 203-206.

OLARIU, Simona-Andreea. **Luceafărul – „expresie a eului care şi-a găsit sinele"**. În: *CRONICA*, v. 42, 2006 mar, nr. 3, p. 18.

OLARU-NENATI, Lucia. **Eminescu între Domnul Destin şi Doamna Lume.** În: *ATENEU*, v. 43, 2006 iun, nr. 6, p. 13.

PACHIA-TATOMIRESCU, Ion. **O „ediție critică sinoptică" a volumului de "Poesii" de Mihai Eminescu.** [Mihai Eminescu, „Poesii"; Cu formele şi punctuația autorului. Ediție critică şi sinoptică de N. Georgescu, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2004, 368p]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 aug, nr. 44, p. 1416

PALEOLOGU-MATTA, Svetlana. **„Ca un mit mă văd pe mine".** În: *POESIS*, v. 16, 2005 oct-dec, nr. 10-12, p. 72-73.

PAPU, Edgar. **Eminescu într-o nouă viziune**. Eseu introductiv „Erudiție şi umanitate" de Zoe Dumitrescu Buşulenga. Ediție şi note Vlad-Ion Papu. Iaşi, Princeps Edit, 2005, 124 p. (Eseu)

PAPUC, Liviu. **Eminescu traducător** [Constantin Cubleşan, „M. Eminescu: ciclul schillerian”, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2006]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2006 nov., nr. 11, p. 92.

PATAPIEVICI, H.-R. **Inactualitatea lui Eminescu în anul Caragiale**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 15, 2006 aug 12, nr. 831, p. 2.

PATAPIEVICI, H.-R. **Prostia şi reaua-credinţă, transformate în delict de interpretare**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 15, 2006 aug 12, nr. 831, p. 1.

PAŢANGHEL, Dumitru. **Jocul şi problema scindării în poezia lui Mihai Eminescu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 17-26.

PĂDURARU, Mircea. **Eminescu şi problema răului**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 33-38.

PISTOL, Alina. ***Corpusul receptării critice a operei lui Mihai Eminescu*, coordonatori I. Oprişan şi T. Vârgolici (Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2002, 2004-2005).** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 207-210.

PÎNZARI, Irina. **Umbra, între geneză şi stingere**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 149-154.

POPA, George. **Eminescu şi Rilke**. În: *DACIA literară*, v. 17, 2006, nr. 67, p. 5-7.

POPA, George. **Luceafărul, poem neterminat**. În: *DACIA literară*, v. 17, 2006, nr. 64, p. 23-25.

POPA, George. **Metafora absolută la Eminescu**. În: *CRONICA*, v. 41, 2006 ian, nr. 1, p. 12.

POPA, George. **Periplu poetico-metafizic eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 127-138.

POPA, Ionel. **Cum îl citim astăzi pe Eminescu** [Ioana Bot, Monica Columban, „Mihai Eminescu - Scrisori: exerciţii de lectură”, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2004]. În: *STEAUA*, v. 57, 2006 mar, nr. 3, p. 24.

POSTEUCĂ, Vasile. **Popas în Luceafăr**. În: *JURNALUL literar*, v. 17, 2006 iul-aug-sep, nr. 13-18, p. 5, 10.

PUSTA, Anca. ***Un phoenix e o pasăre-n vechime. A fi* şi *a părea* în creaţia şi poetica eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii "Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 119-128.

RĂDUŢĂ, Viorica. **De la senzaţia de frig la rece; golul ca stare de infinit** [Eminescu şi Bacovia]. În: *POEZIA*, v. 12, 2006, nr. 4, p. 216-219.

REDNICIUC, Nicoleta. **Umbra în devenire. Pentru o argumentare a demersului hermeneutic**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 138-144.

REPCIUC, Ioana. ***Cînd crivăţul cu iarna…* Sceno-grafii mitico-lirice**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 183-190.

ROGOBETE, Ana Delia. **Lovinescu *revizuieşte* şi *se revizuieşte***. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 70-80.

ROGOJANU, Ion C. ; VESCAN, Ioan T. **Nedorit gând despre Montri Umavijami**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 221-223.

RUS, Floarea Sofia. **Teorie şi modernitate în lirica eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 45-50.

RUSU, Mihai. **Un Eminescu al meu: abordare problematizată a poeziei eminesciene**. Chişinău, Pontos, 2006.

SAVIN, Petronela. **Eminescu, timpul materialităţii**. În: *ATENEU*, v. 43, 2006 iun, nr. 6, p. 12.

SAVITESCU, Ionel. **Denigratorii lui Eminescu.** [„Detractorii lui Eminescu", I, Ediţie îngrijită şi prefaţă de Alexandru Dobrescu, Editura Junimea, Iaşi, 2002]. În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 feb, p. 1109.

SAVU, Sabina. **Redescoperirea *fiinţei* prin creaţie**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, p. 114-118.

SIMUŢ, Ion. **Ediţii anastatice**. În: *ROMÂNIA literarã*, v. 39, 2006 iul 14, nr. 28, p. 13.

SPIRIDON, Vasile. **Conştiinţa inconştienţei : (fragment dintr-un studiu)**. În: *ATENEU*, v. 43, 2006 iun, nr. 6, p. 16.

STAMATU, Horia. **Eminescu europeanul**. În: *JURNALUL literar*, v. 17, 2006 ian-feb-mar, nr. 1-6, p. 7.

STUDII eminesciene. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", v. 3, 2006, 286 p.

STUDII eminescologice. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, 250 p.

ŞTEFAN, Ana-Maria. **Ecouri gotice în *Strigoii***. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 99-105.

TĂBĂRAŞ, Stelian. **La Viena**. În: *ROMÂNIA literarã*, v. 39, 2006 ian 25, nr. 3, p. 14.

TĂBĂRAŞ, Stelian. **Perşii la Isaccea**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2006 mai 24, nr. 20, p. 2.

TERIAN, Andrei. **Mihai Eminescu din punct de vedere simţualist** [Dan C. Mihăilescu, „Perspective eminesciene”. Ediţia a 2-a, revăzută şi ne-adăugită, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006]. În: *VATRA*, v. 33, 2006 oct, nr. 10, p. 24-25.

TOADER, Lucia. **[Edgar Papu, „Eminescu într-o nouă viziune”, Editura Princeps Edit, 2005; Mihai Eminescu şi K. E. Franzos, „Icoane din Bucovina”, texte alese şi comentate de Ion Filipciuc, traducere din limba germană de Aristarh Cucu, Biblioteca Mioriţa, Câmpulung, Bucovina, 2003; Ion Filipciuc, „Simptomuri politice în boala lui Eminescu”, Iaşi, Editura Timpul, 2005]**. În: *JURNALUL literar*, v. 17, 2006 ian-feb-mar, nr. 1-6, p. 18.

TOHĂNEANU, G. I. **„Moldova cu stejari şi cetini…”.** În: *ORIZONT*, v. 18, 2006 apr 21, nr. 4, p. 18.

TOHĂNEANU, G. I. **Poezie şi cultură**. În: *ORIZONT*, v. 18, 2006 mai 21, nr. 5, p. 18, 31.

TORSAN, Nicolae. **Divertisment eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 211-217.

TROFIN, Maria. **Valenţe semiotice ale *umbrei* în lirica eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, v. 3, 2006, p. 145-148.

ŢICALO, Ioan. **Eminescu şi poezia instrumentelor muzicale.** În *OGLINDA literară*, v. 5, 2006 ian, nr. 49, p. 1654, 1668.

ŢICALO, Ioan. **Poetica instrumentelor muzicale în lirica eminesciană.** Câmpulung Bucovina, Biblioteca „Mioriţa”, 2006, 139 p.

ŢIGLEA, Adrian. **Eminescu, Ardealul şi Austro-Ungaria.** În *OGLINDA literară,* v. 4, 2005 ian, nr. 37, p. 1064-1065.

ŢUPA, Răzvan. **Hardcore Eminescu : - interzis minorilor**. În: *DILEMA veche*, v. 3, 2006 ian 13-19, nr. 103, p. 13.

UNGUREANU, Cornel. **Eminescu - moartea şi învierea**. În: *ORIZONT*, v. 18, 2006 iun 23, nr. 6, p. 2.

UNGUREANU, Lavinia Anamaria. **Un personaj eminescian ca ipostază a omului faustic**. În: *STUDII eminescologice*. Coord.

Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 106-116.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Competenţă, istorie literară şi poezie**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 mai-iun, nr. 5-6, p. 11-13.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Eminescu poet, prozator, dramaturg, ziarist şi Eminescu om şi cetăţean al cetăţii**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 nov-dec, nr. 11-12, p. 9-10.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Eminescu şi descendenţii săi în Bucovina**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 ian, nr. 1, p. 3-4.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Onomastica familiei lui Eminescu şi o omologare a ei, lecţie severă a documentelor**. În: *BUCOVINA literară*, v. 16, 2006 oct, nr. 10, p. 30.

VÂRGOLICI, Teodor. **Comentarii eminesciene** [Constantin Cubleşan, „Eminescu în privirile criticii”. Cluj, Editura Grinta, 2005]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 15, 2006 iun 10, nr. 822, p. 2.

VOICA, Adrian. **Inventivitate prozodică**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 181-186.

VOICA, Adrian. **Reverii sub tei.** Bucureşti, Editura Floare albastră, 2006, 240 p.

ZAHARIA, Oana-Simona. **George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană* (Iaşi, Editura Timpul, 2005).** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 8, 2006, p. 218-220.

ZAHARIUC, Liliana. **„Stradele” lui Eminescu.** În *OGLINDA literară,* v. 5, 2006 ian, nr. 49, p.1653.

Tipărit la
«ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca, mai 2007